

مجلة فنية ادبية
ثقافية شهرية جامعة

سابا

النص الكامل لمسرحية القاعدة
والاستثناء الكاتب الالماني
برتولد بريخت ..

المسرح

مجلة أدبية شهرية

صاحب الامتياز والمحرر المسئول

يحيى عبد ربه

رام الله - ت ٢٠٦٩ ص ب ٧١٤

الاشتراك السنوي: ٣٣ ل ٠١٠

العـدد الاول

السنـة الاولـى

كانون أول

١٩٧٥

السعـر:

٣ لـيرات

مطبعة الشرق التعاونية

القدس ـ شعفاط

كلمة التحرير

اليك عزيزي القاريء نهدي هذه الزهرة التي زرعنا بذرتها منذ سنوات ثلاث مضت ، حتى نمت وترعرعت وبعثت بعطر اريجها الفواح ليصل الى كـل الانوف المتعطشة للرائحة الزكية . وهي بعد ان تنعم بعطرها تتطلـع الى نقطة حبر تسقيها من مداد قلمك السيال حتى تبقى على شموخها وعطرها .

اليك عزيزي القاريء نقدم هذه الزهرة بالوانها المختلفة الزاهية كي تزين بها كل مكان في بيتك بعد عقلك وقلبك .

اليك عزيزي القاريء نحمـل ((المسرح)) على طبق من فضـة يمتليء بما تشتهيه الانفس وتلذ به الاعين لتصل عن طريقها الى فكرك وقلمك ، ولندعوك مشاركتنا هذه المسيرة الطويلـة في درب المشاعر الانسانية ، ولنتعرف معا على انواع الزهور المختلفة الالوان التي زرعها غيرنا قبلنا ، فادخل بها البهجـة والسرور على كـل النفوس التي التي تفيض بالمشاعـر والاحاسيس الانسانية الدفاقة والتي تملا حياة البشر في ارجاء المعمورة .

اليك عزيزي القاريء نحمل هذه المحاولة المتواضعة في ارتياد ابواب المسرح المحلي والعربي والعالمي ،علنا نشبـع بعضا من مشاعرنا ونسمو بها الى قصور النفس البشرية المغلقة الابواب والتي تنتظر مـن يطرق ابوابها ليكشف عما في مكنونها من درر . ولنلحق بها بكل الامم التي تسير في ركـب الحضارة والسمو الروحي ، ولنتحسس على صفحاتها كل مشاكلنا الاجتماعية التي تتطلع الى اليد الرحيمة التي تمسح عنها كل ما علق بها من رواسب وامراض نخرت جسمها سنين طويلة دونمـا علاج او حل .

والله نسال ان يوفقنا لما فيه خير امتنا ومجتمعنا .

ـ اسرة التحرير ـ

في هـذا العـدد :

فرقتنا المسرحية الى اين

ليس غريبا ان يقال ان حضارة اية امة تقاس بمقدار ما لديها من مسارح ونهضة مسرحية ، وليس غريبا كذلك ان يقال « اعطني مسرحا اعطيك شعبا » .. ذلك لان المسرح هو اصدق تعبير عن امراض وآلام اي مجتمع ، فهو السوق والمكتب والعيادة وكل ركن من اركان الحياة ينفذ اليها يعيش فيها ، ثم ينقلها حية بعد ان يلبسها لباس الحقيقة وينزع عنها لباس الكتمان الذي كانت تستتر به ،

ونحن وان لم يكن قد برز المسرح في حياتنا بروز جميع انواع الفنون الاخرى ، الا ان هذا لا يعتبر تأخرا بقدر ما يعتبر تقصيرا او انشغالا من لدن الناس وخاصة المثقفين منهم عن الخوض في هذا الميدان ، وليس ادل على صدق ما نقول من ان العروض الاخيرة التي قدمتها بعض فرقنا ، بل كل فرقنا الفنية الناشئة ، هذه الفرق التي اعتمدت العصامية في كل الاعمال التي قامت بها حتى الان ، اقول ان بعض هذه العروض قد بلغ حد الابداع ، وان يكن فيه بعض النواقص الفنية التي ما اسهل ما يمكن التغلب عليها مع الممارسة وسعة الاطلاع حتى لقد كشفت الادوار التي قام بها الممثلون المحليون والذين اعتمدوا على انفسهم في صقل مواهبهم المسرحية ، عن خامات دفينة كانت تنتظر اللحظة التي يرفع فيها عنها ستار النسيان وتبرز للوجود لتثبت وجودها على خشبة المسرح . خامات كان يمكن لها ان تكون شيئا عظيما لو اتيحت لها الفرصة منذ زمن او لو انها دخلت باب المسرح قبل عدة سنوات ، على ان هذا لا يمنعها من ان تواصل مسيرتها حتى تعوض سنين النسيان التي عاشتها مواهبها والتي كانت بمثابة القرن الذي جعلها تنضج رويدا رويدا .

ولكن مما لا يلقى في النفس استحسانا ان جميع فرقنا المسرحية وفي كل المدن والقرى على الرغم من حداثة عهدها بالمسرح ما زالت تعمل منفردة متباعدة لا يربط بينها رابط وكأنها لا تشترك في ميدان واحد ، او لكأنها فرق تمارس عدة فنون مختلفة ، ومن هنا جاء ضعف كيانها وعدم ظهورها بين الجمهور الظهور اللائق ، فكان الاجدر بها ان تتعاون مع بعضها البعض وتتبادل الخبرات والعروضات بل حتى الممثلين اذا لزم الامر حتى تخرج للناس الاعمال شبه الكاملة والتي مع الزمن لا بد وان تصبح كاملة ، كان الاجدر بها ان تكون اسرة واحدة مثل فريق كرة القدم ، الكل فيه من المدرب حتى اصغر لاعب يلهث ويجري وراء هدف واحد يمررون الكرات بل ويؤثرون بعضهم على بعض في سبيل المصلحة العامة وخدمة للفن الذي احبوه وعشقوه واجتمعوا من اجله .

على ان الفرصة لم تفت بعد ، وما اصدارنا لمجلة « المسرح » الا كي تكون معوانا لجميع فرقنا المسرحية على امدادهم بكل ما يحتاجونه من توجيه وارشاد ولتكون بمثابة المكتبة التي يجتمع الكل على طاولتها ، لالتهام غذائهم الروحي ، وحتى تكون نبراسا لكل الفرق المسرحية التي نرجو ان تلتف حول مولودها الجديد تحيطه بالعناية والرعاية وتستمد منه القوة والعزيمة حتى يؤتي الجميع اكلهم مثمرا ناضجا

فالى كل الممثلين الناشئين والى كل فرقنا المسرحية نوجهها دعوة مفتوحة على خشبة « المسرح » للتعاون والتكاتف من اجل النهوض بمسرحنا البرعم ، وهذا لا يتم الا بالاتصال المباشر بين المجلة وروافدها فلا تترددوا ولا يمنعكم شيء من ارسال كل ما تودون من مواضيع او استفسارات او اية امور مسرحية اخرى . فنحن على اتم الاستعداد ان نضع وبلا مقابل خبرتنا وفكرنا في خدمة الجميع خدمة للمسرح وعشاق المسرح .

المحرر

والله من وراء القصد .

الإخراج المسرحي عند الهواة

بقلم : ابراهيم سابا

عزيزي القاريء الهاوي :

لما كانت الحاجة ماسة لخلق منبر نستطيع ان نقول من فوقه كلمتنا ونلقي من فوقه الضوء على آفاتنا الاجتماعية لنطهر انفسنا منها ، حتى نحلل قيود اقدامنا لنستطيع اللحاق بمن سبقونا في طريق الثقافة والحضارة والفكر ، كان لزاما علينا ان نوجد المسرح ، ذلك المنبر الحر الذي نستطيع ان نمرر من خلاله فكرنا الجديد ورأينا الواعي ، ولكي يكون لنا مسرح حر نستطيع ان نقدم عليه كل ما نريد من تقدم وازدهار في الفكر والثقافة لتنعكس بدورها ما يسمى بالوعي المسرحي ، او الثقافة المسرحية مما يجعل شعبنا اكثر تطورا ووعيا وثقافة ، كان لا بد من خلق المسؤول الواعي بشؤون المسرح وادارته والسهر عليه . ومن اهم الشخصيات التي يعتمد عليها المسرح في كل زمان ومكان ، هو المخرج المثقف .

وفي هذا العدد الاول من مجلتكم « المسرح » نبدأ سلسلة في موضوع الاخراج المسرحي عند الهواة ، نتابع حلقاتها في الاعداد التالية . لقد قصدنا ان نحدث الهواة لان كل ما لدينا من فرق مسرحية هي فرق هواة ليس الا ، لذلك كان لا بد من تقديم نوع من الثقافة البسيطة في الاخراج حتى يستطيع المخرج الهاوي ان يستفيد منها وتصبح له خلفية تعوضه عن دراسة الاخراج المسرحي في معهد متخصص . على الاقل ، في الوقت الحاضر ، اما من يستطيع ان يدرس الاخراج وتتوفر له الشروط والامكانات لهذه الدراسة فهو شيء عظيم نتمناه

ولنبدأ الآن بالحلقة الاولى في موضوع الاخراج المسرحي عند الهواة ..

عند الحديث عن هذا الموضوع يطرح سؤال مهم نفسه امامنا ، وهو : هل للمخرج ضرورة ! وسؤال اخر هو : انت ممثل هاو عزمت على ان تكرس نفسك للاخراج المسرحي فلماذا يا ترى ؟! ربما لانك تتوسم في نفسك « المقدرة » على نقل معرفتك للاخرين ، او ربما لانك توقن ان قيامك بتوجيه مسرحية ما باكملها اكثر اشباعا لك من الناحية الفنية مما لو انك اقتصرت على مجرد القيام بأحد الادوار فيها ، او لعله من المحتمل ان يكون الدافع هو افتقار فريقك التمثيلي الى مخرج متخصص وعدم الاستعانة بمخرج محترف ، او قد يفضل على اي حال ، فريقك ان يتلقى التوجيه من احد اعضائه على ان يتلقاه من غريب .

واتساءل مرة اخرى ! هل للمخرج ضرورة ؟! ان اهم الدواعي لذلك وهو ابسطها — انه من العسير ممارسة فن بنجاح في حالة من الفوضى — وما اسهل خلق هذه الفوضى وبصورة مزعجة للغاية عند عرض مسرحية ما ، وان هذه الحقيقة لتتضح لنا اذا ما وضعنا في الاعتبار اوجه شبه اربعة تنطبق على المخرج المسرحي : فاذا كان الكاتب المسرحي يحتاج الى « مترجم » والصف المدرسي الى معلم ، والسفينة الى ربان ، والفرقة الموسيقية الى « قائد » فان المخرج المسرحي يجب ان يكون هؤلاء جميعا وساعود الى اوجه الشبه هذه من حين الى اخر طالما انها ذات قيمة لا تقدر في توضيح وظيفة المخرج ودرايته والتزاماته .

ان هذا المقال المسلسل ليس بحث في حرفية الاخراج المسرحي البحت وانما المقصود به هو الفنان العادي الذي ينكب كلية على جوهر عمله راغبا في ان يكون مخرجا موفقا

ناجحا لجماعة من هواة التمثيل ترغب بدورها ان تعبر عن ذاتها ومجتمعها عن طريق التمثيل وان تعوض نظارتها عما يدفعونه لها .

وسواء كان فريقك صغيرا ، كان يكون في قرية او بلدة صغيرة ، او كبيرا كان يكون في مدينة كبيرة او منطقة هامة . فهذا ليس بذي بال ا ذان الاسس واحدة في كلا الحالين فالدراية الاساسية بفن الاخراج المسرحي والمقدرة على الادارة والتوجيه من الامور الضرورية في كلا الحالين .ولاكتسابها لا بد من توفر صفات بعينها ، تلك الصفات هي : الصدق والكمال الفني ، هذا الى جانب التواضع الذي لا يسلب صاحبه السلطة والوقار .

يجب ان يكون المخرج دبلوماسيا لا يمزج دبلوماسيته قط بشيء من النفاق ، كما يجب ان يكون متعاطفا — ولكن ليس الى الحد الذي يجعله يتساهل مع الحمقى ، فيجب على المخرج ان يكون معلما — ولكن من غير تعالي ، وربانا — ولكن في غير استبداد ، و «قائدا» عارفا بنوتته الموسيقية — وبافراد فرقته كذلك .

يبدو من هذا كان المخرج يجب ان يكون خارقا للطبيعة ، الا ان بلوغ حد الكمال امر نادر ، وعلى اى حال فعلى المخرج ان يجاهد لبلوغ هذا المثل الاعلى اذا ما اراد ان ينجز عمله على الوجه الاكمل ويستخلص من الممثلين عملا فنيا مرضيا للغاية . ولك ان تقرر مدى افتقارك على هذه الصفات كشيء جوهري .

انني افترض انك تتمتع على الاقل بمخيلة او رؤية تصورية متوسطة بجعلانك تستجيب بسرعة « ليست بكبيرة على اي حال » للمعاني والافكار والعبارات العاطفية ، ولا بد لك من توافر قسط كبير من الدراية العملية قبل استخدام هذه المقدرات في العمل المسرحي الذي تزمع اخراجه . فيجب اولا ان تعرف كيف تقرا المسرحية ، لا كما يقرا الرجل العادي القصة الروائية ، وانما كشخص يتصور كل كلمة وكل حركة بالنسبة الى مظهرها الحسي في العرض ، ولكي تكبح خيالك من ان يسبق الاوان بتصوره احداث التمثيلية من خلال زاوية « مسرحية » بحتة يجب قراءتها اولا من زاوية اخرى — وذلك بقراءتها كما لو انها قصة « اناس من الحياة » يسرد احداثها انسان يعرف شخوصها او كما لو انهم اناس مألوفون لك ، وهاتان النظرتان المختلفتان تجاه المسرحية تتساويان في الاهمية ويجب أن يبني المخرج تصوره الاخير للمسرحية على الاقتناع والتعاطف مع ادراكه لجميع امكانيات المعالجة المسرحية .

وتتطلب قراءة المسرحيات اولا نهجا خاصا ، الا ان القراءة الجدية لا يجب ان تقتصر على مجموعة المسرحيات التي قد تكون موضوع الاعتبار لدى فريقك التمثيلي كما ان عاداتك القرائية وموهبتك في التمثيل والتمرس عليه سوف يكون لهما قيمة كبيرة لديك كقارىء مسرحيات — وان القدرة على قراءة مسرحية ما بالطريقة التي يجب ان تتوفر للمخرج المسرحي هي من العوامل الهامة جدا في اكتساب الدراية . كما يجب على المخرج ان يلم بمعرفة الوسائل الالية والاجهزة الضرورية للمسرح وكيفية استعمالها .

ويمكن استقاء ثقافة مسرحية ضخمة بالاطلاع ، كما ان تمضية وقت ما بين « كواليس » احدى مسارح الفرق المحترفة او في «مسرح صغير » يديره جماعة من الهواة المحنكين كفيل بتقديم العون الكبير . ومن الممكن التقاط الكثير من الخبرات المسرحية بعرض خدماتك الشخصية للقيام باي عمل يحتاج اليه العرض المسرحي مهما قل شانه ، الا انك يجب الا تتدخل والا توجه اسئلة في اللحظات المشحونة بالعمل ، بل اعمل بجهد منتظرا اللحظات المناسبة وحتما ستنال ما يجزيك اذ انك ستكتشف المعاني الصحيحة للمصطلحات الفنية غير المألوفة لديك وستتعرف على كيفية استخدام الحيل المسرحية المختلفة ، وسوف ترى ايضا كيفية الحصول على بعض المؤثرات العاطفية بمساعدة التغيرات الضوئية والمناظر والديكور والملابس — حتى السرعة التي يسدل بها الستار في نهاية كل فصل يمكن الاستفادة منها . وقصارى القول انك سوف تتذكر ما قرات وستراه مطبقا تطبيقا عمليا ، ومع ذلك فلا تخشى الجهل اذا ما فشلت في الدخول بين « كواليس » احد المسارح ، اذ يمكنك بمعاونة هيئة العمل في مسرحك ان تبدأ في تطبيق حصيلة قراءتك تطبيقا عمليا . وربما تكون هذه الطريقة هي افضل الطرق

والان سؤال اخر : ايصلح الممثل الماهر ان يكون مخرجا ماهرا ؟! وهل يجب ان يكون المخرج ممثلا ؟!!

هذا ما سوف نجيب عليه في العدد القادم .

— يتبع —

مقومات التأليف المسرحي

بقلم : جيمس هاتش

يختلف المشتغلون بالادب حول الافكار التي تصلح للرواية او للمسرحية او للشعر او للقصة القصيرة او للافلام السينمائية . ويهدف هذا المقال الى النظر في صحة هذه الفروض عن طريق تحليل العناصر الاساسية للدراما كما تقدم على المسرح وكيف تختلف عن غيرها من الانواع الادبية . ونجد ان الكثير من القصصيين والشعراء يحاولون الكتابة للمسرح لما فيه من عناصر الاثارة » والحدث المباشر » ، وسرعان ما يتخلون عن هذه المحاولات وتنقبض نفوسهم بالمرارة والاسف على ما يسمونه ابتذال مواهبهم . والحق ان وليد هذا التزوج الادبي يكون عادة تشويها للخيال القصصي اذ يولد ميتا ولا يمكن ان يتنفس هواء الحياة الدرامية . فقد فشل كثيرون ولم يستطيعوا ان يحققوا نجاحا شعبيا رغم امتياز انتاجهم الدرامي ومستواهم الذهني ، ولنتذكر كم من مرة تحمسنا لمشاهدة احدى الروائع الكلاسيكية وقد تحولت الى فيلم سينمائي مثل « الحرب والسلام » و « العجوز والبحر » و « موبي ديك » فشعرنا بعد مشاهدتها بالمرارة عندما اكتشفنا ان فن كتابة القصص الخيالي يختلف كثيرا عن الفن الدرامي . والحق ان روائع القصص تتحول عادة الى افلام ضعيفة ومسرحيات رديئة ، بينما ينتج عن القصص التي تقل عنها مستوى مسرحيات غنائية جيدة او افلام مثيرة .. وقد يكون السبب في ذلك ان من يقوم باعداد هذه الاعمال للمسرح او للسينما لا يشعر انه مضطر للاقتصاد حتى يحافظ على كل لحظة ذهبية وهو يعد احدى روائع القصص .

وعلى اية حال هناك اختلافات جوهرية واساسية بين الالوان الادبية المختلفة تجعل من محاولات ترجمة لون معين من الوان الادب الى لون اخر شبه مستحيلة ، وبعض هذه الاختلافات واضحة ويمكن اجمالها فيما يلي :

١ــ تختلف القصة والمسرحية في عنصر الزمن ، فالقصة قد تحتاج لمئة ساعة لقراءتها بينما مشاهدة اي مسرحية لا تتجاوز ثلاث ساعات ، وغالبا ما تستغرق ساعتين فقط .

٢ــ والمسرحية لا بد ان تشاهد في جلسة واحدة ، وهذا يعني ان المؤلف الدرامي يجب ان يعمد الى استخدام مبدأ « الاختيار » في علاج مادته ، والاختصار في التفاصيل الشيء الذي يبعث القصصي على الياس .

٣ــ ويجب ان تكون التفاصيل القليلة التي يختارها المؤلف الدرامي بمثابة مفاتيح للحدث بحيث يمكن للجمهور ان يدركه بسهولة ، اما القصصي فيعترض على هذه المبادىء اذ كيف يضحي بالتفاصيل القليلة الدقيقة في رسم الشخصيات ورسم الحوار وواقعيته في سبيل « حالية الحدث » ، وهو ويرفض ان يفعل هذا ويصر على ايراد الكثير من التفصيلات التي تلقي ضوءا على الشخصيات ، فهو باخلاصه للحياة يضحي بالوقت الثمين على المسرح ويصيب المشاهدين بالملل .

ويؤمن المخرجون وكتاب السيناريو بقاعدة بسيطة تقول « اذا كان موضوع القصة لا يمكن شرحه في مئة كلمة فان القصة لا تحوي عادة عنصر الدراما » .

والشاعر او القصصي الذي يريد الكتابة للمسرح لا يستطيع ان يأتمن الممثلين والفنيين والمخرجين والمنتجين على عمله . اذ ان هؤلاء يصرون على التدخل بمواهبهم في هذا العمل الذي هو وليد موهبته المستقلة الفردية . فالفن الدراما فن

جماعي ، انه طفل غير شرعي ينجبه اشخاص كثيرون . ويستحيل على القصصي ان يترك فنه للمشتغلين بالمسرح . فعناصر الوصف والغنائية والايحاء في قصته يجب ان تتحول الى التجسيد والتحديد في الدراما ، كما يجب ان يتحول الخيال الى واقع محسوس وصلب ، وعندما يرى القصصي عمله الذي اضفى عليه صورة خيالية جمالية وقد تحول الى مناظر مرسومة ، يحس بان هذا العمل قد افرغت منه كل شاعرية . وغالبا ما يكون هذا فعلا ما حدث . ومن الجانب الاخر نجد ان المسرحيات والافلام الجيدة لا يمكن قراءتها او الحكم عليها في كتاب ، وغالبا ما تكون مملة . وهي نقرا لانها انها عني بها ان تمثل ؛ والمؤلف الدرامي الحقيقي يعرف ان المخرج والممثل يستطيعان ان يزوداه بالكثير من التفاصيل التي اغفلها . ومن يقرا المقدمات الطويلة التي كتبها « برنارد شو » لمسرحياته يدرك انه بدا حياته قصصيا لا يحتمل ان يغفل اية تفاصيل في العمل الفني ليملاها غيره من الفنانين . وهذا شان القصصي الذي ينتهي تماما من عمله الفني بمجرد انتهائه من تصحيح بروفات الكتاب وعرض المسرحية على الجمهور واحيانا لا ينتهي . اما الكاتب المسرحي فلا ينتهي عمله بعد جهوده عند هذا الحد .. فكثير من المسرحيات تعاد كتابتها بعد تجربتها على المسرح . ومن هنا نصل الى اهم واخطر الفروق جميعها وهو الجمهور . فالقصصي اذا اهتم باحد غير نفسه وغير شخصياته لا يعترف الا بقارىء وحيد يقرا روايته في خلوة مكتبته . اما الكاتب المسرحي فيشبه لاعب البلياردو الذي يجب ان يوجه كل ضربة من ضربات عصاه باحكام ولا يوجهها الى شخصياته فقط وانما ايضا الى الجمهور في مقاعد الصالة . فالكاتب الدرامي يحسب دائما الاثر الذي يحتمل ان يحدثه المشهد الواحد في عيون واذان النظارة .

ولا شك ان الجمهور يتفاعل بطريقة تختلف عن الفرد الواحد امام نفس المؤثر ولا يمكن ان نفهم الجمهور الا في المسرح نفسه ولهذا نجد ان اغلب الكتاب المسرحيين هم اصلا من المشتغلين بالمسرح او السينما .. وانهم يبداون حياتهم ممثلين او مخرجين ومن خلال تجربتهم يتعلمون ان كلمة واحدة قد يكون لها وقع على الجمهور يعادل خمسمائة كلمة على القارىء الوحيد . فالتفاصيل في الفن الدرامي لا بد ان تكون بصرية مرئية بطريقة لا يفهمها الا الروائيين ، فالتخيل المسرحي يختلف اساسا عن التخيل الروائي كما يختلف هذا الاخير عن تخيل الرسام او المؤلف الموسيقار . والحقيقة ان كلا من الكاتب المسرحي والروائي يستخدم الكلمات كوسيلة للتعبير ، ولكن الحوار بالنسبة للكاتب المسرحي ليس هو حوار الحياة او الحوار القصصي . ولا يكتمل الحوار الدرامي او يصبح له معنى حتى يعطيه الممثلون الحركة وطريقة النطق .

فالحوار الدرامي الحقيقي هو الذي يعتمد على الحركة ونغم الصوت ، وبالمثل يستخدم الكاتب الدرامي المنظر وامكانيات المسرح لاحداث الاثر البصري عند المتفرج بطريقة لا تخطر على بال القصصي ما لم يعمل بالمسرح لمدة موسم كامل على الاقل .

ولو افترضنا وجود القصصي او الشاعر الذي لا يمانع في ان يذيب موهبته الخلاقة في خضم المجهود الجماعي ، ولا يمانع في ان يعمل بالمسرح ليتعلم اسراره ، ويضحي بحريته ووقته في سبيل ان يفهم طريقة التاثير على المسرح ، قد يتضح بعد ذلك انه لا يملك موهبة الخيال المسرحي . ولنفترض ان الكاتب يملك كل هذه الامكانيات الاساسية ، فانه يبقى بعد ذلك تحديد العوامل الاساسية التي تكون الدراما . ان الهدف الاول للكاتب المسرحي هو ان يكسب اهتمام الجمهور . ويحتفظ بهذا الاهتمام وينميه ، وهناك نصيحة توجه الى الكتاب المسرحيين الناشئين وهي ان يتصوروا انه عند رفع الستار عن المسرحية لا يكون في الصالة سوى متفرج واحد يهم بالنهوض لانه على موعد مع صديقته، وواجب المؤلف ان يجبر مثل هذا الرجل على ان يجلس في مقعده وينسى موعده ، ولا يمكن ان يحدث هذا الا عن طريق العاطفة فلا يمكن جذب انتباه اي انسان اكثر من عدة دقائق الا اذا كانت عواطفه مرتبطة بما يحدث امامه ارتباطا شديدا ، ويمكن للمؤلف الدرامي ان يستحوذ على اهتمام جمهوره لمدة ساعات اذا اثار عواطفه ولعب بها بطرق مختلفة .. فالدراما هي اقصر مسافة بين عاطفة وعاطفة .

كيف يمكن ان تثار هذه العواطف؟ تثار بالحركة الدرامية التي قد تكون ذهنية او مجسمة ، فمثلا الصراع بين كلبين لا يمكن ان يصبح دراميا الا اذا اخذ المتفرج جانب احد المصارعين ، عندئذ يبدا امله في فوز احدهم ، عندئذ تصبح المعركةدرامية لان المتفرج قد اوجد بينه وبين احد المتصارعين تطابق عاطفي . وهذه

الظاهرة تسمى التعاطف ، واذا نجح الكاتب الدرامي في خلق هذا التعاطف بين الجمهور وبين واحدا أو اكثر من شخصياته يكون قد نظم عواطف الجمهور في عاطفة واحدة . وبالتالي يتابعون المسرحية بحماس . فالفن اذن هو تقليد الحياة ، والحياة صراع وقلب الدراما النابض هو هذا الصراع .. هو مشهد ارادة تسعى جاهدة للوصول الى هدف ، وهي واعية بالاساليب التي تستخدمها . ومن هذا النسيج تستمد الدراما قواها المعنوية .

فبينما تعني الكتابة الخيالية بالحتمية والتصميم العلمي والقدر وغيرها من الاساليب نجد ان الدراما لا يعنيها هذا في شيء . ولهذا السبب تعتبر الدراما من تقاليد الحضارة الغربية ؛ حيث الانسان لا الاله مسئول عن مصير الانسان . فالتمثيليات التي لا يجد ابطالها فرص الخيار مفتوحة امامهم قليلة . والصراع في الدراما من اهم العناصر التي تخلق التشويق . والتشويق يمكن اثارته اذا كان الجمهور على علم باكثر مما يعلمه اشخاص المسرحية . فمثلا : عندما يعلم ان الثعلب يختبيء خلف الصخرة في انتظار الارنب يمتليء بالخوف والشفقة تجاه الارنب الذي يجهل هذه الحقيقة . اما اذا تساوت معلومات الجمهور مع ابطال الرواية فان دهشته بوجود الثعلب ستعادل دهشة الارنب ، ومع ذلك فان عنصر الدهشة من اساليب الدراما ايضا . ومن الجدير بالذكر ان الدراما الحديثة حاولت محاولات جدية التخلص من الاساليب التقليدية واصابت بعض النجاح باستغنائها عن عنصر الارادة الانسانية وحرية الاختيار ؛ ومع ذلك فكل هذه المحاولات تعتبر اختيارا للاساسيات الدرامية اكثر منها عدم اعتراف بها .

وقد تثور المناقشة بان عناصر الدراما ليست وقفا على الكتابة المسرحية وان الشك والتعاطف والارادة الحرة هي ايضا من اساليب القصص الخيالي ، وهذا صحيح ، وكالثعلب الذي يراوغ كلاب الصيد نضطر الى الرجوع الى بداية الصيد الا وهو الجمهور . فالفارق الفاصل بين القصة والخيال الدرامي هو ان طريقة المعالجة تختلف عندما يواجه المؤلف شخصا واحدا عنها عندما يواجه جمهورا . فحتى في تمثيليات التلفزيون التي يشاهدها جمهور يكون من شخص واحد او اكثر يعمد المخرج الى الايحاء الى المتفرجين بوجود جمهور اكبر من المشاهدين بادخال مؤثرات صوتية تعبر عن الاستحسان كالتصفيق واحيانا الضحك

وقد تصلح فكرة ما لقصة او مسرحية ولكن الفرق ليس في الفكرة وانما في طريقة معالجتها ؛ فتحويل الرواية الى مسرحية يعادل ترجمة الشعر الى لغة اجنبية . فهو لا يحتاج الى الترجمة وانما الى خلقه من جديد ؛ وصحيح ان القصص التي تعتمد على العواطف الشخصية الداخلية المكونة اساسا اصعب في التعبير عنها بواسطة الحدث المرئي وحتى لو تم تحقيق ذلك فانها تفقد نكهتها الاصلية . واذا افترضنا ان اي فكرة من الممكن ان نعطيها شكلا روائيا او مسرحيا فان هناك خاصية هامة يجب ان لا نغفلها وهي العصرية . فـ «سومرست موم» كان كاتبا مسرحيا شهيرا في عشرينات هذا القرن ، هجر المسرح ليهب نفسه لكتابة القصص لانه شعر ان المسرحيات ما لم تكتب بالشعر فانها تشبه الجريدة اليومية في انها قد تكون حية في وقتها ولكنها لا تلبث ان تفقد اهميتها وتصبح جزءا من التاريخ . ويمتاز المسرح بان الحدث يجري امام الجمهور وهو اخر فن يقدم افكارا جديدة . ولا يمكن للفكرة ان تنجح على خشبة المسرح حتى يصبح الجمهور مستعدا لقبولها من خلال اعترافاته بحيويتها . ومن الحقائق التي تحزن الكاتب المسرحي أن الكتاب الذين ينتجون لوقت معين لا يمتد نجاحهم بعد ذلك فيصل الى الخلف الا قليل منهم . ولا يمكن ان يوجد في المسرح عبقري مغمور ؛ اما الروائي أو الشاعر فيستطيع ان يطور نفسه فنيا دون ان ينشر الكثير من انتاجه . ولكن الكاتب المسرحي الذي لا يرى مسرحياته على خشبة المسرح ، لن يتعلم من حرفته .

وقد نقول ان القصة والدراما شكلان مختلفان من اشكال الشعر ، ولكن لا يستطيع الكاتب المسرحي ان يفهم ابدا كيف يحول احدهما الى الاخر ، ا ذان المسرحية لا توجد الا على خشبة المسرح وامام الجمهور ؛ اما الرواية فتوجد عندما يتم طبعها .. وهذا هو الفرق الجوهري بين الشكلين .

من أعلام المسرح العالمي

هنريك ابسن

لابسن مكان فريد في تاريخ المسرح العالمي اذ يعتبره النقاد رائد المسرح الحديث واول من اضفى على الدراما صبغة واقعية ، فقد كانت المسرحيات السائدة في ذلك الوقت هي « الميلودراما » التي تعتمد على اثارة الحواس بالمؤثرات المفتعلة والمسرحية المتقنة الصنع . تماما كما كان حال الشعر العربي فيما يعرف بعصر الانحطاط ، حيث اصبح الشعر فيه صنعة متكلفة لا تصدر عن عاطفة صادقة شأنها في ذلك شأن جميع الصناعات . وكان كتاب هذه المدرسة يحاولون شد المتفرج الى النسيج الدرامي المعقد لمسرحياتهم بينما هم يشدون خيوط الحبكة ببراعة حتى تنتهي المسرحية وقد حلت كل عقدها . وطبيعي ان يلجا هؤلاء الكتاب الى افتعال اسباب تعقيد البناء المسرحي لرواياتهم حتى يتيحوا المجال لاظهار براعتهم في الوصول بالمسرحية الى نهايتها المقررة . وقد اطاح ابسن بالمسرحية المتقنة الصنع واقام على انقاضها المسرحية التي تقسم احداثها بالتسلسل الطبيعي المنطقي وتنقل للمتفرجين صورة واقعية للحياة البشرية . ولعل الواقعية وهي الصفة التي تميز بها مسرح ابسن عن مسرح معاصريه لفظ يحتاج الى شيء من الايضاح :ـ

الواقعية :

درج بعض المخرجين المسرحيين على اعطاء المسرحية صبغة واقعية بالاصرار على اعداد المسرح بكل ما يحاكي الطبيعية . فحفلت المسرحيات بمدافع وخيول حقيقية لتصوير مناظر الحرب وماء حقيقي لتصوير المطر ، وما الى ذلك من الوسائل ، ويطلق بعض النقاد على هذا الاتجاه في الاخراج المسرحي « الطبيعية » للتفريق بينها وبين الواقعية الطبيعية وهي محاكاة واقع الحياة وتصوير العلاقات الانسانية ومقومات طبائع البشر كما هي عليه في الواقع . وهذا ما ادخله ابسن على المسرح . لقد كفر ابسن بتقاليد المسرح التي كانت تضطر الكاتب ان يضع العلاقات الانسانية في قوالب معينة وان يتجنب الخوض في مواضيع معينة . لقد عالج ابسن كل المواضيع التي ساقه تطور مسرحياته الى الخوض فيها كما صور الانسان كما يراه والمجتمع بمشكلاته وامراضه دون ان يحاول اخفاء شيء ما ولو قبح الصورة . وقد اذهل ابسن النقاد بصراحته وواقعيته فتحمس له البعض ونادوا به رائدا للمدرسة الدرامية الحديثة، بينما هاجمه الرجعيون وكان هذا طبيعيا .

والسبب الرئيسي في ثورة الرجعيين على ابسن هو انه عبر بصراحة عن مأساة الانسان حين يربط نفسه بعجلة مباديء ومثل عليا ليس من طبيعته ان يحيا بمقتضاها ، فالانسان في رايه يحيا حياتين حياة كلها رياء وتظاهر يفرضها عليه المجتمع وحياة حقيقية تنبع من العواطف والانفعالات الحقيقية التي يحسها في مواقف بعينها . وكان الصراع بين حياة الوهم والمثل والحياة الواقعية عنصرا اساسيا في مسرحيات ابسن الشعرية الاثني عشر التي كتبها بين عامي ١٨٥٠ — ١٨٧٣ .

من الشعر الى النثر :

وفي سنة ١٨٧٣ تحول ابسن في كتابة مسرحياته من الشعر الى النثر وصور فيها باسلوب واقعي الصراع بين القيم الدنيوية والمثالية الروحية، وينتهي فيها بالاعتراف بالجسد والروح وضرورة تغذية الاثنين وعدم حرمان ايهما من المتع التي يتغذى عليها . وقد زاد النثر مسرحية ابسن واقعية وفي هذا يقول في خطاب للسير « ادموند جوس » رئيس تحرير الدار التي كانت تنشر مسرحياته بانجلترا : « قد تعتقد ان مسرحيتي كان يجب ان تكتب شعرا اذ ان هذا يزيدها قوة . اني اختلف معك في ذلك لان المسرحية كما لاحظت صبت في قالب واقعي بقدر الامكان . كنت اريد ان ابعث في المشاهد احساسا بان ما يشاهده قد وقع فعلا . ولو استعملت الشعر لتعارض ذلك مع هدفي من العمل الذي اخذت على

عائقي انجازه . ان مسرحياتي الجديدة ليست مأساة بالمفهوم القديم ، ان ما اردت ان اصوره هو الناس ، ولهذا السبب بالذات لم اسمح لهم بالنطق بالسنة الملائكة . »

لهذا نجد أن رسم الشخصيات في مسرحيات ابسن تتسم بالتعميم بمعنى ان الزوج مثلا يمثل كل الازواج التقليديين ، الذين قد يغمضون اعينهم في واقع احساسهم واحساس من يعيشون معهم فيعيشون بالرياء في المجتمع بينما تمثل الزوجة كل الزوجات اللائي ان رضخن لمتقضيات المجتمع المجحفة ، الا انهن يتقن الى اثبات انهن شخصيات لهن كيانهن المستقل عن ازواجهن كما في مسرحية « بيت الدمية » . ولا يعني هذا ان ابسن كتب مسرحيته لمجرد عرض ومناقشة نظرية اجتماعية . فهو شاعر وكاتب مسرحي اولا ومفكر اجتماعي ثانيا . ولذلك فان شخصياته لها ابعاد عديدة تجعلها اشخاص من لحم ودم يتحركون في ظروف مستوحاة من واقع المجتمع ينفعلون بهذه الظروف كما ينفعل نظراؤهم في هذا المجتمع .

المسرحيات السيكولوجية :

وبعد ان عبر ابسن عن ارائه الاجتماعية والسياسية في مسرحياته الاولى اتجه بمسرحياته الى ناحية سيكولوجية يعرض فيها النفس البشرية عرضا واقعيا . ففي اول المسرحيات السيكولوجية « البطة البرية » ١٨٨٤ يصور سعادة الانسان في هروبه من الواقع الى اوهام تعميه عن الحقيقة واثر ذلك في هدم تلك السعادة على يد المثاليين الذين يصرون على التمسك بالمثل العليا في غير موضعها . ومما يلفت النظر في مسرحيات ابسن تضارب نظرته للحياة حتى رماه السطحيون من النقاد بعدم الثبات على راي او اتجاه واحد ، ولكنه ككاتب درامي يصور الحياة المعقدة التي ليستشفيها مفاهيم ثابتة لقيم الخير والشر .

وتتوالى المسرحيات السيكولوجية في تلك الفترة من حياة ابسن ، فنتبع « البطة البرية » مسرحية « سيدة البحر » وكذلك مسرحية « هيدا جابلر » التي يبلغ فيها ابسن ذروة قدرته الدرامية وفهمه السيكولوجي، وها تصور حياة امراة انانية جدا ، تذهب ضحية للتقاليد والمثل التي يفرضها المجتمع والتي يعجز الفرد عن وقف تيارها . حتى لقد وصف ابسن بطلته « هيدا » قائلا : « لقد كان في قرارة نفس هيدا كثير من الشعر ولكن الذين حولها اخافوها . ليست الحياة مأساة ، انها اضحوكة وهذا ما لا يمكن احتماله » .

مخاوف البناء المظيم :

والمسرحيات التي تلت « هيدا جابلر » توحي بأن ابسن بدا يشعر انه قد طعن في السن وبدات تنتابه اعراض الخوف من الامراض العصبية التي تملكته في اخر ايامه ، لذا كانت اخر مسرحياته « البناء العظيم » التي يسيطر عليها شعور ابسن بالحسرة على الشباب الذي ولى وقسوة القدر الذي يحرمه من الاستمتاع بحياته .

ومع ان مسرحيات ابسن الاخيرة كانت نثرية الا ان ابسن اضفى عليها كثيرا من الخيال الشعري ولكن ينقص هذه المسرحيات عامل الدراما، كما تكثر فيها الرمزية وخصوصا في مسرحية « حينما نصحوا نحن الموتى » وتصبح مجرد تعبير عما يجيش في نفس مبدعها من يأس وأمل .

والان وقد أمكننا ان ننظر الى عمل ابسن المسرحي ككل وخصوصا بعد ان اصبحت المشاكل الاجتماعية التي عالجها ، مشاكل خاصة بعصره وليست لها صلة بعصرنا نحن . يمكننا ان نقدر العمل الضخم الذي قام الرجل به في مجال المسرح .

ان عمل ابسن من حيث هو عمل فني يعبر عن القوة الخلاقة التي كان يتمتع بها . فمسرحياته تمتاز بحبكة تشد المتفرج الى سير المسرحية زادها ابسن تاثيرا بطريقته في عرض المشكلة ثم الرجوع بالمتفرج الى اصولها ومسبباتها في الماضي . وقد تمكن ابسن من ان ينقل في مسرحياته الحياة بكل ما فيها من تناقض وعبر فيها عن الامال والصدمات وصور صراع الانسان مع قوى المجتمع واثار الماضي وعجز الانسان في الوقوف امام تلك العوامل . ولم تكن الافكار والمشكلات التي تزخر بها مسرحيات ابسن هي هدفه الاول من كتابتها ، ولكنه كان وقبل كل شيء ، كاتبا مسرحيا وشاعرا له بصيرة نافذة الى أغوار النفس البشرية ونظرة واقعية الى المجتمع والظروف التي حوله .

ان اهمية ابسن في تاريخ المسرح هي انه اول من نجح في ادخال احساس مطلق بالواقعية فيمسرحياته فشق بذلك الطريق لكتاب المسرح الحديث الذين يضمنون مسرحياتهم بلورة لواقع الحياة البشرية والنفس الانسانية .

سيكولوجية الجمهـــور

بقلم : ابو يوسف

يقول احـــد كتاب المسرح « ان المتفرج والممثل على السواء شريكان فعالان في تمثيل المسرحية » . هذا صحيح لان التمثيل يخلق في الصالة الروح الجماعية فيضطر كل فــرد للتخلي عن فرديته ليندمج مع مجموعة النظـــارة في احاسيس وعواطف يقتضيها الموقف المسرحي ، فالدراما كما تهب الممثل شخصية جديدة غير الشخصية التي يعيش بها مع الناس ، تهب الجمهور كذلك شخصية اخرى ؛ فكل متفرج عندما يشاهد المسرحية الجديدة انما ينسلخ في الحقيقة من ذاته ليكون مع غيره من المتفرجين ذاتية واحدة . فما يكاد الستـــار يرتفع حتى ينسى كل متفرج شواغله وهمومه الخاصـــة التي كانت تملا نفســه منذ لحظة وجيزة ليعيش في حيـــاة جديدة لشخصيات وهمية يشاركها شواغلها وهمومها . ان المسرح عندما ينسينا الواقع ينسينا انفسنا معه لانه يحطم الافكار الفردية ليحل محلها افكـــارا جماعية . بالانفعالات والمشاعر المختلفة من خوف وقلق وامـــل والم واعجاب واشمئزاز تسري في جميع المتفرجين كما لو كانوا كلهم فردا واحدا ذا وجوه عديدة . فكما يصـــل المسرح المتفرج بالشخصيات التي تتحرك على المسرح ، يصله ايضا بل يدمجه مع غيره من المتفرجين ويتوقف نجاحه على مدى قدرته على بث هذه الروح واحيائها . وما دام الامر كذلك فلا بد من القول بان الممثل نفسه لا بد ان يكون في خدمة هذه الغاية . وانه لا يتحرك ولا يتكل ولا يعمل بلا هدف انه ليس وحده ، انه هو الاخر جزء من مجموعة ، وعليه ان يواجه هذا المجموع ويظل دائم الصلة به ولذلك تحكم الممثل مواضعات وتقاليـــد مسرحية يتحتم عليه مراعاتها ، كأن لا يعطي ظهره للجمهور البتة ، وهذا ابسط قواعد الحركة المسرحية ، وكان ينحني لتحية الجمهور عند اسدال الستار .. الخ .

ان المتفرج لا بد ان يصعد الى المسرح وان يهبط الممثل الى الصالة ويصيـــر « الكـــل في واحد » . — والجمهور لا يكمل الممثل فحسب بل هو يكمل المؤلف ايضا ، فالمؤلف لا يضع روايته وحده ، ولكن يشاركه فيها الجمهور . فهو الذي يفهمهـــا ويفـــرض صياغتها حسب مزاجه ومعتقداته وتبعا لقوة مخيلته ودرجة حساسيته . ونحن عندما نقول ان الجمهور هو الذي يخلق الدراما فنحن لا نقصد هذه المجموعة من المشاهدين الذين يضمهم جدران المسرح وانما اعني الكيان الكامل للمجتمع البشري الذي يكون الجمهور في المسرح جزءا او عينة منه . . ولهذا كان تطور المسرح رهينا بتطور روح العصر فسادت الروح الشعرية المتقشفة في عصر الاغريق وساد المسرح الديني في العصور الوسطى ، بينما اصبحت الروايات ذات طابع شعبي وتخيلي عند عودة الملكية في انجلترا . وعاطفية ومثيرة في القرن التاسع عشـــر فاجتماعية ونقدية في مسرحنا الحالي . وليس معنى هذا ان الجمهور الذي شاهد درامات « ابســن » الاجتماعية كان مزودا بمواهب عقلية خاصة وانما كان واعيا للافكار الجديـــدة ومدركا لمعنى التطور فيها . فقـــد

تمر بالتجربة الانسانية اوقاتا اصلح من غيرها في خلق الدراما ولا يستطيع المؤلف نفســه ان يحد هذا الوقت وكل ما في استطاعته ان يفيد منه عندما يحيد ، اما خلق هذا الوقت فمـــن صنع الجماهير التي لا تعرف شيئا من الفن او الادب بل تسير فـــى

حياتها اليومية التي تؤلف نسيج التاريخ الاجتماعي .

والكاتب المسرحي حينما يشاهد تمثيل مسرحياته سوف يلاحظ كلامه وهو يخترق اضواء المنصة من افواه الممثلين الى مسامع الجمهور ، وهذا كفيل بأن يكشف له عما اذا كانت مسرحياته ذات جاذبية او انها مفتقرة الى تلك الجاذبية . ومن هنا يمكنه ان يزن مدى ما في المسرحية من تأثير . ان الجمهور هو السوق الوحيد الذي يستمع اليه وهو الناقد الكبير الذي يبالي به ، ويحسب حسابه ما دام هو الذي يدفع لكي يدخل المسرح . وعليه فان من اهم واجبات الكاتب المسرحي ان يلاحظ الجماهير وان يتعلم من تلك الملاحظة كيف يكتب التمثيليات التي تستجيب لها تلك الجماهير استجابة محببة واي المواقف والشخصيات يكون لها اعظم الاثر في نفوسها .

واهم من هذا الدور الذي تلعبه الجماهير حينما يراجع الكاتب مسرحيته ، او حينما يكتبها من جديد اثناء مراحل اخراجها الاولى ، ثم وهي في طريقها الى ليلة الافتتاح في المسرح .

ان الرغبة في التعلم من الجمهور ربما كانت اثمن ما يستطيع الكاتب الناشىء يعتد به ، يمكنه فيها وحدها ان يتعلم كيف يقدر تقديرا سليما لا يتسرب اليه الخطأ القيمة النسبية للطريقة التي يستعملها لجعل العمل المسرحي شيئا مقنعا وملزما لمن يجلسون وراء الاضواء المسرحية او بعد ذلك امام الات التصوير حيث يكون الجمهور غير موجود بالضرورة ان الجمهور حينما يضحك نراه يهتز الى الوراء ثم الى الامام في مقاعده ، ولكنه حينما يحزن نراه يتحرك يمينا ويسارا وعليك اذا كنت أنت الذي كتبت المسرحية ان تقف في مؤخرة الصالة وتلاحظ هل يضحكون في المواقف التي اردت منهم ان يضحكوا فيها ؟ وهل ارسلوا زفرة يترجمون بها مواجعهم في المواقف التي اردت ان ينفعلوا فيها ؟ انك تستطيع ايها الكاتب ان تحكم وما عليك الا ان تغرس نفسك في مؤخرة الصالة وتلاحظ .

يقوم معلم المسرح على المعرفة المكتسبة بما يستهوي الجمهور ، فصاحب المسرحية يعرف ان ثمة مواقف اساسية يمكن دائما الاعتماد عليها في اثارة التشويق الدرامي ، كما ان الممثل يعرف ايضا ان هناك حركات وتنغيمات صوتية معينة من شأنها ان تلقى الاستجابة العابرة ، ويستطيع كاتب المسرحية ان يعرف ما في مسرحيته من كلمات لها حظ في اضحاك الناس ، وتلك هي حدود التجربة العادية التي امكن بفضلها اكتشاف سيكولوجية الجمهور . ولقد شجعت السهولة التي تتم بها هذه المؤثرات التقليدية صاحب المسرح على الاعتقاد بانه يستطيع الحكم الصحيح على ذوق الجمهور .

ولا يتأثر الجمهور تأثيرا حقيقيا الا عندما يلمس الصدق في العمل الذي يشاهده وهو لاينشد الصدق من المؤلف وحده بل يطلبه ايضا من الممثلين ومن القائمين على اخراج الدراما وتقديمها ، وقد تظفر العاطفة الكاذبة بانتصارات مؤقتة ، كما ان البراعة في القاء النكتة قد تجعل جدران المسرح تهتز من القهقهة العالية ولكن الشيء الثابت الذي ينبغي ان يكون محل التقدير انما هو الايمان بالعمل نفسه . وجمهور المسرح متغير من الناحية الكمية باستمرار بصرف النظر عن قوة الدراما وروعتها ، فالمسارح تتمتع احيانا بنجاح غامض كما تعاني فترات من الركود ، وهي تتأثر بالتغييرات المفاجئة حتى التقلبات الجوية الطارئة .. ولا يدهشنا اذا رأينا صاحب المسرح يميل الى تتبع أوهام الجمهور في شيء من الرهبة الاسطورية ، انه يرى في كل ليلة عددا من الناس المجهولين له ولا يستطيع احد ان يذكر كم منهم دفعه الاعجاب بممثل معين من ممثلي المسرح ، وكم منهم استجاب لاعلانات الصحف ، ان اقبالهم على المسرح يكون مفاجئا كما ان انصرافهم عنه يكون مفاجئا ايضا وليس ثمة قانون يحكم هذه الظاهرة انهم يبدون كمخلوقات ذات امزجة واهواء غريبة ، ولا يمكن تعليل ما يقومون به من تصفيق ، قد يضحكون ذات مساء من اعماق قلوبهم على عبارة يسمعونها ، ثم يستقبلون نفس العبارة في الليلة التالية في صمت ووجوم وهكذا تنتابهم حالات من الحماس ومن الفتور ، ومن المرح ومن الوجوم ومن الرقة او الخشونة ، ويشعر الممثلون بهذا التغيير في مزاج الجمهور قبل مرور عشر دقائق من الفصل الاول ، ثم يطفقون في التعليق عليه خلال فترات ما بين الفصول .

ان كل ممثل يعلم ان الجماهير متقلبة تقلبا شنيعا وان أحدها يندر ان يستجيب بالطريقة نفسها التي يستجيب بها جمهور ثان حتى في نفس المواضع من نفس المسرحية . وفي بعض الامسيات يبدو على الجمهور درجة من البرود غير عادية ، وفي امسيات اخرى يبدو كأنه لا يملك زمام نفسه . واذا كانت المسرحية ملهاة ينخرط الجمهور في الضحك عادة مسوقا وراء اقلية لطيفة ظريفة شديدة الحساسية ، وقد يكون

لشخصين او ثلاثة اشخاص ذوي امزجة لطيفة معتدلة تأثير عجيب في جيرانهم الاخرين بحيث لا يكادون يبداون الضحك حتى يكون لضحكهم اثر فيضج باقي الجمهور بالضحك الشديد ؛ وقد اكتشف الكتاب والمخرجون هذا السر منذ قرون فاستخدموا المشجعين او المصفقين المأجورين يوزعونهم بين المتفرجين ليستثيروهم الى الضحك والتصفيق .. ولما كان استعمال هؤلاء لا يزيد اساسا على كونه غمازا او محركا فلا يمكن ان يعد حضورهم شيئا شديد المنافاة للاخلاق . والمشجع نفسه لا يمكن ان ينقذ المسرحية السيئة من البوار ؛ والتجربة كفيلة هي ايضا بان تبرهن للكاتب المسرحي بان اي شيء يسر جمهورا من الجماهير كفيل بان يسر جمهورا اخر ، لان الفرق بين جمهور وجمهور هو فرق في الدرجة لا في النوع .

الا ان هناك سؤالا هاما يجب ان نجيب عنه في هذا المقال وهو : لماذا يختلف الجمهور الى المسرح ؟ وما هي الدوافع السيكولوجية وراء ذلك ؟ هناك قول يقول ان مصدر التاثير الدرامي ينحصر في قسوة الانسان نحو اخيه الانسان وربما كان ذلك اثرا قديما من الوحشية البدائية التي كانت تجد متعة في مصارعة الرجال . والتي لا تزال حتى اليوم تجد لذة في مصارعة الثيران ؛ وفي معارك الديكة وفي صيد الحيوان . ومتعة الكوميديا قائمة تماما على الدهاء ؛ والذي يلذ لنا فيها هو سخريتنا من بلاهة الناس الذين هم من امثالنا في الانسانية ؛ وتلك بطبيعة الحال لذة اساسها القسوة الوحشية . اذن فالمسرح يستغل فينا ميلنا الى العثور على المتعة باي وسيلة كانت ، سواء اكانت عن طريق الضحك ام عن طريق الدموع، وذلك في شقاء الاخرين دون ان يصيبنا نحن شيء من الم . وتوجد نظرية اخرى تقول بأن موضوع المسرح بالضبط هو كسائر الفنون الاخرى ؛ عبارة عن استبدالنا بغرائزنا الوضيعة المتوحشة احساسات كريمة سامية . وذلك بقتل الغريزة الحيوانية لحساب الغريزة الانسانية . وربما كان من اللازم ان نفهم ايضا بالنسبة للمسرح معنى التطهير كما اراد ذلك ارسطو حين تحدث عن التراجيديا . فالمسرح يساعدنا على تفهم انفسنا فهما أحسن وهو معهد دراسة حياتنا الخلقية التي نبحث عنها في ذلك التحليل الحيوي العميق ، وفي ذلك تتجلى القيمة الرئيسية والاثر الجميل للفن المسرحي

ان الضحك في المسرح عبارة عن طريقة مخففة من طرق الاستنكار الذي يمكن ان يظهر في التراجيديا بصورة عنيفة من صور السخط والاحتقار . اننا نذهب الى المسرح لنشفق ونبكي على آلام التعساء او بالاحرى لنشفق ونبكي على انفسنا ؛ اذ ان كل واحد منا يرى نفسه بين هؤلاء الذين يتألمون ويبكون . وفي الحق ان الشفقة اول درجات الاحسان ؛ فنحن في المسرح لا نجعل من شقاء الاخرين سببا للمتعة ولكن متعتنا ناخذها من مواساتنا لالامهم ؛ لان الشفقة في الواقع صورة من صور المواساة ؛ هي مواساة خرساء وهي كل ما نستطيع ان نقدمه الى افراد الاسرة الانسانية الكبيرة الذين نراهم يتألمون في التراجيديا .

ان المسرح يثير في الانسان عاطفة الحنان ؛ فمن التناقض ان نحب انسانا ونحب ان نراه يتألم . فنحن في المسرح لا نجد لذة في آلام الاخرين .. بل انه في بعض الحالات يشتد التاثير على العامة من النظارة فتراهم يعلنون عن سخطهم ضد الخونة وغلاظ الاكباد . ويذكر بعضهم حادثة طريفة خلاصتها انه بينما كانت تمثل مسرحية « عطيل » على احد المسارح الفرنسية ثار احد المتفرجين وكاد يهم باطلاق النار على ممثل شخصية « ياجو » ولولا انه تذكر في اللحظة الاخيرة انه بصدد شخصية وهمية لارتكب حماقة دونها اي حماقة . وثمة نظرية ثالثة تقول اننا لا نقبل على رؤية مسرحية حزينة لاننا نرغب في البكاء ، كما اننا لا نذهب لمشاهدة مسرحية هزلية لمجرد اننا نود ان نسخر من غيرنا بل في الواقع نحن نرتاد المسارح لنستمتع بفن الممثل في تقليد غيره ؛ فكل الفنون بما في ذلك التراجيديا تثير المرح والضحك ؛ وقد يبدو هذا الراي غريبا في ظاهره ؛ فاذا رجعنا الى واقع الاشياء نرى ان المتفرج لمشهد تمثيلي تدوي يداه بالتصفيق ويرتفع صوته بالاستحسان اذا ما اجاد الممثل في تمثيله بغض النظر عن موضوع المشهد التمثيلي ذاته . فقد تدمع عين سيدة لموت البطل على المسرح مثلا فاذا انتهى المشهد راحت تصفق وتضحك وعيناها ما زالتا مغمضتين بالدموع . فالمشاهد التمثيلية لها تاثير مزدوج على المتفرج فهو يتاثر بموضوع المسرحية وبما فيها من عبر مثلا كما انه يتاثر في الوقت نفسه بمبلغ اجادة الممثل لدوره . فهذا الاستمتاع بالبراعة التمثيلية هو الدافع الاصيل لارتياد المسارح . اننا نذهب الى المسرح لننمي ملكاتنا الفنية وتفتق اذهاننا

البقية على صفحة ١٦

حوار مع توفيق الحكيم

كان لا بد لنا ونحـــن نتلمس خطواتنا على خشبة « المسرح » ان نستنير بآراء اعمدة المسرح العربي والاجنبي ، فكان لنا هذا العرض السريع لبعض الاراء والافكار لصانع المسرح العربي الاستاذ توفيق الحكيم

*** هل تاثرتم بشكسبير ؟**

● بالطبع تاثرت به كما تاثر به كل من كتب ويكتب للمسرح بوعي او بغير وعي منا ، فهو من الشوامخ التي لا بد ان تلقـــي اشعتها في اعماقنا اردنا ام لم نرد ، غير ان تاثري بـ سوفوكليس اكثر واظهر .

*** سبق أن ذكرتم ان شكسبير شاعـــر روائي اكثر منه شاعرا مسرحيا فما هو تعليل ذلك ؟**

● رايي هذا قلته في شكسبير بالقياس الى سوفوكليس ، ذلك ان البناء الفني عند شكسبير يكاد يماثل الرواية بتتابـــع مناظره العديدة المتنقلة من مكان الى مكان ومن زمن الى زمن كما تتابع وتجري فصول الرواية في حين ان البناء الدرامـــي الفني عند سوفوكليس مثلا يقوم على اساس مختلف وقد لخصت رايي في قولي : « ربما كان شكسبير امتع واعجب وارحب من سوفكليس ولكنه اقل منه قدرة على التركيز الدرامي

*** ما الذي يعجبكم في شكسبير ؟**

● عمق ادراكه لحقيقة الانسان وهذا هـــو الذي جعلنا نرى ان شكسبير كما قلت يوما عبقرية عالمة بطبائع البشر . فهو مثلا في ماساة « عطيـــل » صور لنا قائدا مغربيا اسود اللون حاد الطباع قليل التامل بالغ الجراة ساذجا احيانا الى حـــد الحمق طيب النفس الى حد البساطة هذا الرجل عندما يحب ماذا يصنع ؟ لقد جعله يحب زوجته « ديدمونة » حبا مبرحـــا ، فلما سعى بينهما الدساس المخادع « ياجو » بالوقيعة واوهم الزوج الطيب ان زوجته تخونه تحالفت كل عناصر تلك الطبيعـــة المركبـــة في عطيل وتجمعت اجزاء شخصيته ، كلها من جنســه الحاد وطبعه الحاد ورعونته وجراته وجرأته الى غباوته وسذاجته فادى كل ذلك الى الكارثة وكان ينبغي ان يؤدي اليها .

فهو لم يحاسب نفسه كثيرا ولم يتردد كثيرا ولم يقلب الامور على وجوهها ولم يتامل ولم يتشكك ، بل هجم على زوجته الرقيقة ، البريئة ليقتلها ويقتل نفسه وقد علم ببراءتها بعد فوات الاوان . وان المشاهد يرى كل هذا يجري الى هذا المصير ويكاد يصيح به : ايها الاحمـــق ، ابحث ، دقق ، حقق ، ولكنه لـــو سمع هذا القول وتامل وبحث لكان شخصا اخر غير عطيل لكان هاملت مثلا ، وهو شخصيـــة عكسية ، صورها شكسبير على نحو اخر ، فنحن نرى هاملت ، كل ما فيه يناقض بالفعل شخصية عطيل ، فهو من ابناء الشمال ، بارد الطبع ، اشقر الشعر عميق الاطلاع ، كثير التامل ، معقد النفس ، هذا الرجل قد علم ان عمه قد لاباه وتزوج امه ، علم ذلك من شبح ابيه نفسه ، ظهر له ورآه بام عينيه ، مع الرفاق والحراس وسمع صوته وهو يهيب به ان ينتقم له من قاتله . ويستحلفه بقسم رهيب ثلاث مرات ، ان يثار ولكن هاملت برغم ذلك لا يقدم ، بل يظل يفكر ويقلب الامر على وجوهه ويتشكك فيمـــا سمع باذنه وراى بعينه ويمضي يتامل ويبحث ويحقـــق ويدقق ويراقب ، والمشاهد يرى هذا التردد طـــوال المسرحية ويكاد يصيح به : « فيم كل هذا التفكير والتامل ، اقدم ، انتقم » ولكن هاملت لو اصغى واقدم مـــن فوره دون تامل وبحث لكان شخصا اخر غير هاملت بطبعه هذا الذي عرف به ، ولطالما خطر لي هـــذا السؤال : ترى ماذا يحدث لو ان هاملت بطبعه هذا هو الذي كان زوجا لـــ « ديدمونة » ، وكـــان عطيل بطبعه ذاك هو الذي كان ابن الملك المقتول ؟ اغلب ظني ان ديدمونة ما كانت لتقتل ، فان زوجها بطباع هاملـــت وما فيها من مزاج هادىء



واطلاع عميق وتأمل طويل ، كان سيتناول اقل الدسائس بشك وحذر، وكان سيبحث ويحقق ويدقق ويتردد في اتخاذ القرار الفاجع الى ان تنكشف له الحقيقة والدسيسة في اخر الامر وبانكشافها تبرأ ديدمونه وتبطل المأساة ، كما ان عطيل بطبعه الحاد وخلقه الارعن وعقله البسيط وشخصه المقدام ما كاد يظهر له شبح ابيه يدوعه للانتقام حتى يهرع لساعته والسيف في يده الى عمه فيغمد النصل في صدره دون تردد او تأمل او تفكير وبذلك تنتهي المسرحية في الفصل الاول وتبطل المأساة ، مأساة القلق النفسي والنفس المعقدة بما فيها من درس وتحليل وغموض . ها هنا اذن عبقرية شكسبير انه قبل ان يخلق المأساة او الكارثة ، خلق الشخصية الملائمة التي تصنعها . وقبل ان يخلق الشخصية خلق الطباع البشرية التي لا بد ان يصدر عنها التصرف الملائم .

لقد ادرك هذا الفنان الخالد هذه الحقيقة الانسانية ، وهي « ان الاقدار والمصائر اجنة في بطون الطبائع » .

من اجل كل ذلك ارى لزاما على رجل المسرح ان يدرس شكسبير دراسة فحص وتمحيص ، فهو في كل جانب من جوانبه كنز لا يفنى الدراسة والاستكشاف . فلناخذ مثلا اسلوب الحوار عنده : ان المتأمل لحواره في هاملت مثلا او ماكبث او روميو وجوليت يلاحظ ان طريقة الحديث فيها بين الاشخاص لا تجري على منطق الحديث الواقعي بين الناس في الحياة . انما هو حوار يجري على منطق الشعر . فهو لا يتسلسل في نظامه الطبيعي في الحياة الواقعية ولكن التسلسل هو طبقا النظام الطبيعي في حياة المعاني النفسية . فهو يقفز قفزات ويعبر فجوات ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور اللامعة ، ليصل في صفحات قليلة الى اغوار النفس البشرية ، وان كلماته وعباراته لها وميض كالبرق الخاطف في لحظة ظلمات الطبائع البشرية .

ان شكسبير مؤلف واقعي الهدف شاعري الاسلوب ، لقد احتفظ بطبيعة الشاعر وطريقته وهو يعالج ادق شئون الحياة والبشر ، وشعره وان كان مرسلا اي اقرب ما يكون الى النثر ، فان روحه ما تزال دائما ارفع ما يكون الشعر . والشعر غير النظم ، الشعر هو النظر في القارورة والضوء في المصباح ولكنه ليس مجرد القارورة او المصباح ، وفي كل كلمة من كلمات شكسبير ينبعث العطر والنور .

سيكولوجية الجمهور – بقية

ونستمتع بالجمال .

واخيرا هناك نظرية رابعة مؤداها ان الاختلاف الى المسرح مرجعه الى اشباع غريزة التقمص التي نجدها عند الاطفال عندما يلعبون ، وعند البدائي الذي يعتقد انه هو نفسه وشيء اخر غير نفسه . ان الرجل المتحضر عندما يذهب الى المسرح يتطلع الى وجود فرد او جماعة تستحق ان يتقمصها ويحقق بها ذاته . ومما هو ذو مغزى ان المؤلف الذي يستطيع ان يشبع هذه الرغبة دراميا بحيث يكون على علم تام بآمال الجماهير وتطلعاتها من الاهمية بمكان عظيم . ولا ادل على اهمية الكاتب من ان المسرح عندما يجتاز فترة ركود يرفع اصحاب المسارح عقيرتهم بالشكوى من ندرة المسرحيات الجيدة ، وينقل نقاد الدراما هذه الصرخة ثم يرددها كبار الكتاب في الصحافة بدورهم . على ان الكاتب الكفء لا يكفي لاشباع رغبة الجماهير في التقمص ، بل لا بد من وجود الممثل الذي يتمتع بالجاذبية المطلوبة والذي ينطوي على خصائص الزعامة .

وبعد ، فقد يبدو ولاول وهلة ان النظريات سالفة الذكر نظريات متعارضة ينفي بعضها بعضا ، ولكنها في الحقيقة نظريات متعاونة ومتكاملة رغم ما فيها من تنافر ظاهري . فالرغبة في التقمص والرغبة في التشفي والرغبة في التطهر وابدال الغرائز الحيوانية بعواطف نبيلة وسامية واخيرا الرغبة في الاستمتاع ، كلها دوافع سيكولوجية وحوافز نفسية تقتضيها مواقف درامية متباينة .

فنون الكوميديا

بقلم : أبو اسامة

ان الكوميديا في عالم المسرح متعددة الالوان والمشارب ، ولكني اقصر الحديث في هذا العدد على نوعين هامين من فنون الكوميديا ، على ان اتابع الحديث في الاعداد القادمة عن هذا الفن الرفيع ، فالنوعين هما : كوميديا الجماهير العريضة ، وكوميديا المثقفين ..

وهذين النوعين جملا من الكوميديا المسرحية بنائين منفصلين : احدهما يزدحم بالناس حتى ليضيق بهم يضحكون فيه ملء قلوبهم وبطونهم والثاني تغشاه كثرة من المثقفين ومن لف لفهم، يستمتعون بالبسمة والفكرة المتألقة والضحكة العالية احيانا .

ضحك وهذر وصوت عال في البناء الاول ، وفكر وذكاء وحوار شيق في البناء الثاني .

ولكن ، حبذا لو اتحد البناءان ، فقد كانا دائما متحدين في عصور الكوميديا الزاهية .

فقد عرف الاغريق كيف يؤلفون بين الفكر والفرجة في عروضهم المسرحية ايام مجد « اثينا » واستطاعوا ان يمتعوا جماهير روما القديمة بالعرض المسرحي الناجح القائم على القصة والشخصية والفكاهة الزاعقة ، وشيء غير قليل من الفكر واللذع الاجتماعي واندمج في فن « موليير » و « شكسبير » كل من المهرج والمفكر والشاعر ، واستطاع العلمان ان يجذبا لمسرحهما الناس من كل لون وصنف ، فاصبح فنهما قوميا . ثم تحول فيما بعد الى فن عالمي .

و في بلادنا لم يتردد كثيرون في استخدام وسائل لتزجية مسرحياتهم والوصول بها الى جمهور اعرض .

فمرف نجيب الريحاني كيف يوائم بين الكوميديا الشعبية ، وكوميديا المثقفين ويتجنب المنزلق الخطر الذي وضع الفشل في طريق غيره كالاصرار على ان يعطي الناس ما لا يريدونه — في اعماقهم — او ما هم ليسوا مؤهلين لتقبله في وقت ما .

وفي ايامنا هذة استخدم «بيكيت» فنون الكباريه والمهرج في علاجه لظاهرة الافلاس الروحي في الغرب ، وقبله بسنوات استخدمت « جون ليتلوود » فنون التهريج والصالات الموسيقية « الميوزيك هول » للتنديد بالحرب العالمية الاولى واظهار ما جرته على العالم من ويلات . و « بريخت » الذي مزج الفكرة بالفرجة بالموقف السياسي المناضل ؟

لا شيء يبرر انعزال كتاب المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب — ومن ثم عن الشعب نفسه — سوى عدم معرفتهم بالتراث الكبير الذي تجمع للشعب في هذا المجال الفتان . لذلك نرى اغلب المسرحيات حولنا والمسلسلات التلفزيونية المحلية تميل الى الدراما والتاريخ ، لذلك ادعو الكتاب المثقفين للربط بينهم وبين تراث الناس في المسرح بامل ان يتبينوا انه لا مستقبل حقيقي للكوميديا ما لم تتصل اسبابها بفن الكوميديا الشعبية — تاخذ منه وتصحح فيه وتعلم وتتعلم .

لقد شهد هذا العصر ظاهرة تغلب فنون الكوميديا المختلفة على التراجيديا واصبحت الكوميديا بهذا فن الحاضر ، وهي ستزداد اهمية وقوة في المستقبل اذ تتوالى انتصارات الانسان على البيئة وعلى نفسه مما يفتح للتفاؤل اوسع الابواب .

محمد توفيق

واجه جمهوره لاول مرة سنة ١٩٣٠ بعد تخرجه من معهد حلمي عيسى للتمثيل ، وكان معهدا صغيرا يغذي المسارح ايامها وسط جو ينتشر فيه التمثيل لكن احترام المسرح لم يكن قد اخذ طريقه للقلوب بعد .

وحين ظهر محمد توفيق على المسرح لعب دور مارسيل في مسرحية لويس الحادي عشر وكان الدور كوميديا واضحك الناس كثيرا وهو يلعب لكنه احس بعد اسدال الستار ان هذا التصفيق لا يرضيه ليس هذا ما كان يبحث عنه ، ليست هذه احلامه ، كانت احلامه اكبر بكثير من امكانياته لكنه كان يملك القدرة على ان يحلم والقدرة على ان يحقق احلامه .. وكان محمد توفيق يحس احساسا مبهما ان النقود ليست حلمه وانه على العكس يريد ان يتعلم ، ان يعرف اكثر ، ان يعرف صلة تربط هذا الجمهور الجالس في مقاعده بالممثل الواقف على خشبة المسرح كان يحلم بان يتحطم الحاجز الزجاجي الذي يفصل معنويا بين الجمهور والممثل فيجعل الجمهور ينظر للمسرح كما لو كان قطاعا في شارع يرقبه متفرج من وراء زجاج شباكه ، شيئا يمكن ان نتفرج عليه ثم نسرح ونعود الى الفرجة عليه فلا يفوتنا شيء ذا بال .



ولهذا السبب لم يتردد محمد توفيق في سبيل المعرفة ان يغتنم هذه الفرصة ، ففي سنة ١٩٣٥ اعلنت الفرقة القومية عن معهد للتمثيل تحت اشراف الفرقة ، وكان ينظم هذا المعهد ويحتضنه ثلاثة : هم خليل مطران والعشماوي والدكتور طه حسين .

وعاش محمد توفيق في هذا المعهد ثلاثة اعوام ، وعرف الحقيقة الاولى في دنيا التمثيل ، ان اي شخصية في الدنيا يمكن ان تمثل ما عدا الممثل نفسه الذي يجب ان يتجه نحو الحقائق الواقعية العميقة ، نحو روح الموضوع ، نحو الشعور الصادق والتجربة الروحية التي يتبنى فيها الممثل جسد الشخصية ويستطيع بهذا الجسد ان يبرز ببساطة عضلية كل ما يريد الدور ان يقوله .

ثلاثة اعوام عاشها محمد توفيق من اجل روح العمل المسرحي ولم تكن التدريبات يسيرة ، فلم تكن الدراسة في هذا المعهد اكاديمية انما كانت تجريبية وعملية كانت هناك خشبة المسرح وكان هناك اصدقاء يتلقون التدريبات العنيفة معا من امثال بيتر يوستينوف وريتشارد بيرتون ومحمد توفيق ؛ كان الثلاثة في فصل واحد .

وحينها ادرك محمد توفيق كما ادرك اصدقاؤه انهم يمكن ان يصلوا الى السنين وهم ما زالوا على خشبة المسرح .

والف محمد توفيق مع اصحابه فرقة لم تلبث ان فشلت وانتهى الامر بافرادها الى الانفاق عليها من جيوبهم ، وبعد افلاس الفرقة تفرق افراد الفرقة ، وكان نصيب محمد توفيق انجلترا حيث بدا عمله في هيئة الاذاعة البريطانية ، حيث عمل مخرجا في القسم العربي . واتاحت له حياته في لندن فرصة تتبع المسرح والوقوف على تطوره . ولم يكن سعيدا في لندن لان الحنين كان يشده الى وطنه ، ومرت الايام ووصل كامل يوسف هاربا من القاهرة هو الاخر ، وانضم الاثنان معا لجمعية الصداقة الدولية . وفي عام ١٩٤٨ عاد الى القاهرة وعين بمرتب عشرين جنيها ، ولكن من خلال جمعية انصار التمثيل اشبع محمد توفيق رغبته الفنية ، وعلى خشبة مسرحها كان يشد عيون الجمهور ويأسره لانه كان يحب الادوار الصعبة التي تحتاج الى دراسة من الناحية النفسية فهذه الادوار في تصوره هي التي يكون اداؤها متعة حقيقية ، فلعب في حياته عدة ادوار .

ومثلما حمل محمد توفيق الكثير من الضحكات الى جمهوره ، كان يحمل ايضا هذا المزيج الذي يجعل من الضحك سائلا يطهر الروح ويجعل من الذهن يقظا بالصدمة .. وتجيء النهضة المسرحية الى مصر وتعود الاعانات المالية للفرق المسرحية وتنحل فرقة انصار التمثيل ويتفرق الاصدقاء مرة اخرى ليجتمعوا في الفرقة القومية .

ويؤمن محمد توفيق ان المسرح هو الفن الوحيد الذي لا يمكن ان يعيش وسط بخار الفردية القاتل ، فالمسرح عمل جماعي تماما كما في كرة القدم حيث لا يكون الحديث فيها الا عن الفريق . ولا يحترم محمد توفيق الممثل الذي يسرق جمهور غيره ولا يؤمن بممثل يعتمد على الملقن ويظل واقفا حتى ينقذه الصوت القادم من جانب المسرح . ويعتقد ان على الممثل ان يركز طويلا ويعيش دوره وادوار زملائه الذين يمثلون معه وان تكون لديه القدرة على نقل احساسه للجمهور ، وهذا لا يتأتى مع المنغصات التي تحدث في الصالة مثل اكل المكسرات او التي تحدث وراء الكواليس كالشجار بين الممثلين مثلا

ومن طريف ما يذكره محمد توفيق ان لورنس اوليفيه جاء الى القاهرة عام ١٩٣٧ ليلعب دور هاملت وخلال التمثيل توقف وامسك عن تكملة الحوار واصغى الى صوت تك .. تك ، ودارت عينا الممثل الكبير في الصالة فوقعت عيناه على متفرج ياكل البزر ، مما جعل لورنس ينسى دوره ويضيع عليه تركيزه . ان مثل هذه الحادثة كثيرة الحدوث وهذا يعود الى نقص الوعي المسرحي ، فصالة المسرح لها هيبة المعبد في هيبته وخشوعه .

يعتقد محمد توفيق بصفته استاذا ان طلبة معهد التمثيل في هذه الايام لا يعنون كثيرا بالقراءة والفهم والتعمق انما هم يبحثون عن الكسب السريع .. كما يعتقد ان ازمة المسرح هي عدم الجدية ، والجهل بتقاليد المسرح وعدم ادراك وفهم حقيقته كعمل جماعي يذوب الجميع فيه من اجل الكمال .

والممثل العظيم في راي محمد توفيق هو الذي لا يترك جمهوره يراه من وراء لوح من الزجاج مثلما يشاهد السمكة تسبح في الماء . اذ يجب على الممثل ان يشد جمهوره الى خشبة المسرح بل ان يدفع الجمهور الى المشاركة في المسرحية ولا يقتصر على الفرجة . اننا نسمي الجمهور عندنا المتفرجون بينما يسمونه في بريطانيا المستمعون ، لان المسرح هو قاعة المستمعين لا المتفرجين . ففن التمثيل كما قال لورنس اوليفيه يشبه بحرا عميقا ، كلما ازددنا فيه خوضا ، كلما احسسنا بضآلتنا تجاهه .

مكتبة المسرح

شكسبير والنظرة الوجودية

تاليف : دافيد هوروفيتز

استعراض : أسرة التحرير

هذا الكتاب سوف يرحب به الكثيرون من قراء شكسبير الذين يجدون في مسرحياته عمقا فلسفيا انكره القرن التاسع وما زال بعض نقاد القرن العشرين يتجاهلونه ، فلم ير فيه الاولون اكثر من دارس للشخصيات لا فلسفة له ، اما الاخرون ، نقاد العصر الحديث ، فقد راوا فيه فنانا فقط — فنانا لا فلسفة له وان كان يستعين في كتاباته بالاراء التقليدية . اما الجديد الذي يعبر عنه هذا الكتاب الذي ظهر حديثا — وربما كان احدث ما ظهر عن شكسبير — فهو ان شكسبير شاعر فيلسوف يهتم قبل كل شيء بالانسان ومشاكله ، ويبحث في الموقف الانساني بعقلية الفيلسوف .

يبدا الكتاب دراسته باشارة الى موضوع يتكرر في مسرحيات شكسبير بشكل يجعل منه احد الموضوعات الرئيسية — وهو التناقض في طبيعة الانسان ، فبينما يرتفع بقدراته الى اعلى المستويات الا انه مخلوق من تراب — عاجز ، فان ، تافه — هكذا يراه هاملت الذي يقف مشدوها امام هذه الثنائية " « القداسة » و « الترابية » وتكاد شخصيات شكسبير تنقسم الى قسمين امام هذه الثنائية ، او هذا التناقض في طبيعة الانسان . هناك اصحاب النظرة الرومانسية الذين يؤمنون بمقدرة الانسان على ان يقوم بجليل الاعمال ، وبامكانياته التي ترتفع به الى قمم من النبل والتسامي . وهناك اصحاب النظرة المتشائمة الساخرة ، الذين يشكون في مقدرة الانسان ، ويعبر هؤلاء عن نظرتهم هذه ، بصورة مرحة ساخرة في الكوميديات ، ويأس مطبق في التراجيديات .

وكلمة رومانتسية من الكلمات التي فقدت معناها . ولذا فعلى من يستعملها ان يجدد معناها او المعنى الذي يقصده بها ، وهذا ما يفعله المؤلف ، فهو اولا يشير الى المعنى المالوف للكلمة — وهو اضفاء هالة من الخيال على الواقع تطمس معالمه — ثم هو يعيد النظر في هذا التعريف فيعبر عن راي لم يكن جديدا فهو على الاقل يمتاز بالعمق والجدية . فالنظرة الرومانسية المتكاملة — كما يراها المؤلف — شيء اكثر واعمق من مجرد تعلق بالخيال ، لانها تدل على تجربة صادقة وتنبع منها . فالانسان قادر احيانا على ان يتسامى عن المستوى الذي تحده المادة ويميزه الزوال وذلك مثلا في تجربة الحب ، فعاطفة الحب لها منطقها الخاص ولغتها الخاصة وهما يختلفان عن منطق ولغة الحياة العادية ، والا فكيف نفسر ذلك الارتباط بين غريبين وذلك الالتزام الذي يدفعهما الى التضحية بكل شيء في سبيل الاخر .. والى استبعاد العالم باسره من تجربتهما الخاصة . الا ما ياتي منه الى كل منهما عن طريق الاخر ؟ الانسان اذن قادر على ان يرتفع بتجربته الانسانية ، اي قادر على التجربة والنظرة الرومانسية .

ولهذا التسامي الذي تتطلبه التجربة الرومانسية هدف ، فالقانون الرومانسي يفهم ان الحب هو اصلا رغبة جنسية ، ولما كان يعرف ان هذه الرغبة بطبيعتها لا يمكن اشباعها وانها مفترسة كالوحش الكاسر بل انها تفترس ما يحب ، فانه يعمل على صقلها ، فلا يجعل من الاشباع هدفا بل انه يعمل على ان يكون الهدف تكوين علاقة لها ابعاد اخرى غير الجنس . غير ان تحقيق هذه العلاقة يجب ان تسبقه رؤيا تخيل الحب كعلاقة نبيلة يضحي المحب فيها باغلى

ما عنده كما يحدث في قصص الفروسية القديمة . التي تصور الفارس المحب على انه شخص لا يبغي الا خدمة محبوبته وانه على استعداد للتضحية من اجلها بروحه. والرؤيا لا تتحقق الا اذا كانت صادرة عن ايمان يستمد منه الشخص قيمه. ولا تعيش هذه القيم الا اذا التزم الشخص بها . والايمان — كما قال ديستويفسكي — يفعل المعجزات ، لا العكس ، وليس الايمان اذن سند الانسان بل هو اسلوب وجوده ، فاذا تحطم الايمان تحطم الوجود .

هناك اذن علاقة بين الطريقة التي يتخيل الناس بها الحياة ، وبين اسلوبهم في الحياة . وقدرة الانسان على تحقيق نوع معين من التجربة الانسانية لا بد وان تسبقه رؤيا ، او تخيل لهذه التجربة ، وايمان بها والتزام يمكنه من تحقيقها .

والخلق بمعناه العام هو ايجاد شيء في مجال الواقع لم يكن يوجد الا في الخيال . ولهذا يسمى المؤلف نصله الاول « تخيل الحقيقة » ويقول ان اصحاب النظـــرة الرومانسية المتكاملة هم وحدهم القادرون على تخيل الحقيقة . وتبعا لذلك يستطيعون ان يعيشوها ويحققوها . وتبحث مسرحيات شكسبير هذه المعاني بلغة خاصة بها — تبحث في العلاقات الانسانية والانسان من وجهتي النظر المتشائمة والرومانسية ، وكثيرا ما يتردد في هذه المسرحيات سؤال عن الانسان . ما هو ؟ اليس في الحقيقة حيوان اضفت عليه الحضارات ثوبا يسهل نزعه يجعل من انسانيته وهما ؟ ونسمع اصحاب النظـــرة المتشائمة يقولون « بلى » يقولها « تيمون الاثيني » في يأس مرير . ويقولها « جاك » في حزن ، امـــا اصحـــاب النظرة الرومانسية فهم يؤمنون بقدرة الانسان على التسامي. وما هو موقف شكسبير ؟ انه ليس في جانب اولئك او هؤلاء فهو ليس مع المتشائمين كما انه يرى في التفاؤل سطحية لا يقبلها . ومن المسرحيات التي تدلل على موقف شكسبير ، مسرحية « جعجعة ولا طحن » التي يقدم لنا فيها زوجيـــن ينظران الى الحياة والى بعضهما البعض نظرة متشككة ساخرة تعرف عجز الانسان وقصوره .

من كل هذا نخلص الى ان النظرة الرومانسية للحياة التي تؤمن بمقدرة الانسان على تحقيق ما يتخيله ـــن مثل ، هي النظـــرة التي يقبلها شكسبير ، غير انها نظرة لا تعترف بالتفاؤل الرخيص الذي يـــدل على رومانسية سطحية ، التي هي في اساسها نظرة واعية بالحياة وبعجز الانسان وبقدراته نظرة لا تقبل الامور على علاتها ، وانما تقبلها بعد شك وتساؤل ودراسة ، والايمان بمقدرة الانسان على تخيل مستوى اسمى من المستوى الحيواني ، وتحقيق هذا المستوى بتجربة يعيشها وهذا كله يدل وبدون شك على تفاؤل شكسبير

ويقسم المؤلف هذه الدراسة الى ثلاثة اقسام هي :

١ــ الخيال والادراك

٢ــ ثم الخيال والتحقق

٣ــ والخيال والخلاص .

والمؤلف اذ يتتبع هذه الموضوعات في مسرحيات شكسبير يقدم تفسيرا لمسرحيـــة « انطونيو وكليوباتره » ويبين اهمية هذه المسرحية وعلاقتها بالمسرحيات التي كتبها في المرحلـــة المتاخرة من حياته . ويدرس المؤلف هذه المسرحيات لانها تلقي ضوءا على فكرة شكسبير في ان الخيال هـــو وسيلة الخلاص في التراجيديا .

والكتاب يشتمـــل ايضا على دراسة تبين مدى تاثـــر شكسبير بالنظم الاجتماعية في عصره ويحاول المؤلف بدراسته لمسرحيات « الملك جون » و « تاجر البندقية » و «الملك لير » ان يتتبع الاثر الذي تركته النظم الجديدة على نظرة شكسبير ، ورأيه في هذه النظم ، وكيف تاثرت رؤياه المأساوية بالصـــراع الفكري الذي ساد القرن السادس عشر .

تعريفات مسرحية

ما هي الكوميديا ؟

من الصعب جدا وضع تعريف جامع مانع للكوميديا فما يضحك شخص ما قد لا يضحك الاخر . ولكننا بشكل عام درجنا ان نسمي المسرحيات التي تنتهي بنهاية سعيدة « كوميديا » وتلك التي تنتهي نهاية حزينة « تراجيديا » وحتى هذا المفهوم لا ينطبق على الكثير من الكوميديات ، فـ يوربيبيرس الاغريقي ينهي تراجيديته « السنس » بنهاية سعيدة ، وكذلك دانتي الذي اطلق على قصيدته الملحمية ذات الموضوع النبيل الجاد « الكوميديا الالهية » .

وهناك كثير من المسرحيات التي تختلط فيها الكوميديا بالتراجيديا مثل معظم اعمال شكسبير والكثير من المسرحيات الحديثة ؛ اما ارسطو فيميز في كتابه « الشعر » بينهما ؛ فيقول ان « التراجيديا هي تصور بشر افضل منا . والكوميديا هي « تصور بشر اقل منا مرتبة » . وربما لصعوبة التعريف يكفي ان نقول ان الكوميديا تهدف الى الامتاع عن طريق عرض شخصيات ومواقف وافكار بطريقة فكاهية .

وكما ان وظيفة التراجيديا كما قال ارسطو هي التطهير عن طريق اثارة عواطف الشفقة والخوف ، فان الكوميديا تهدف ايضا الى التطهير عن طريق الضحك والامتاع .

انواع الكوميديا :

من الصعب ايضا ان نقسم

الكوميديا

الكوميديا الى انواع محددة ، وقد حاول بعض الدارسين ان ينتهوا الى تصنيف الكوميديا الى انواع مختلفة فنجد الاستاذ « الان تومسون » في كتابه « تشريح الدراما » يضع لانواع الكوميديا سلما تصاعديا يبدأ من اسفل بالهزلية التى تعتمد على البذاءة الرخيصة وهى احط انواع الكوميديا ، ثم الكوميديا التي تعتمد في الاضحاك على العيوب الجسيمة ، ثم تلك التي تعتمد على التعقيد في الحبكة وسوء التفاهم ثم تلك التي تعتمد على اللعب بالالفاظ . ثم تلك التي تعتمد على التناقض في تصرفات الشخصية واخيرا كوميديا الافكار وهي ارقاها جميعها .

اما الاستاذ لارديس نيكول في كتابه « نظرية الدراما » فيحاول ان يقسم الكوميديا الى عدة انواع هي :

١ـ الهزلية « الفارس » وهي نوع مستقل بذاته وله خصائصه المحددة .

٢ـ كوميديا الطباع

٣ـ كوميديا الرومانسي التي برع فيها شكسبير

٤ـ المأساة الكوميديا التي كتبها شكسبير في اعماله الاخيرة « كالعاصفة »

٥ـ كوميديا الحيل والدسائس .

٦ـ الكميديا الاخلاقية .

الديكور المسرحى

الانتاج المسرحي فن قائم بذاته مركب من عناصر عدة هي الكتابة والاخراج والتمثيل والرسم .

غير ان كل عنصر من هذه العناصر فن قائم بذاته ايضا ، والمقصود بالرسم هو رسم المناظر والملابس والاضاءة حيث انها تكون الصورة المرئية للمسرحية وبذلك فهي العناصر الصامتة التي تخاطب المتفرج وتحدثه عن المعنى الداخلي للاصل الكتابي في لغة الاشكال والخطوط والالوان والايقاع ، وهي بدورها انعكاس لتجاوب الفنان الرسام للمسرحية والمرتبطة بوجهة نظر المخرج وبقية العناصر المكونة للانتاج المسرحي .

وارتباط الرسام المسرحي أمر قديم جدا فالاقنعة التي استعملها الرجل البدائي في رقصاته انما هي اعمال فنية ابتدعها لخدمة مسرحه .

والاقنعة بطبيعتها انتاج فني يجمع بين النحت والتصوير . ويؤكد عدد كبير من الكتاب ان كل فنان كان رساما لمناظر وملابس مسرحياته ، وفي عصر النهضة كان اغلب رسامي المناظر المسرحية مصورين وكان بعضهم يعمل مدرسا في اكاديمية الفنون بمدينة ميلانو الايطالية .

وقد اعتبر عدد كبير من الكتاب ان المناظر المسرحية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم تتعد لوحات تصويرية نفذها فنان على حامله الخشبي بالاستوديو مع فرق واحد هو انها كبيرة وذات اطار مذهب هو فتحة المسرح .

وفي السنوات الستين الماضية قام فنانون ذوي شهرة كبيرة برسم مناظر مسرحية لعدد من المسرحيات التي قدمت على مسارح عديدة في اوروبا وامريكا . وقد استعمل هؤلاء الفنانون اسلوبهم الفردي التصويري في رسم مناظر وملابس المسرحيات . غير ان اكثر هؤلاء الفنانين في الحقيقة كانوا على معرفة وخبرة ضئيلة بفنيه وآلية رسم المناظر المسرحية . ولذلك كانت اعمالهم للمسرح غير صالحة للاستعمال على خشبة المسرح .

والامر يرجع الى ان اللوحة التصويرية اي انتاج الصور ، انما هي تعبير بالشكل والخط واللون على سطح ذي بعدين . وهذا يختلف تمام الاختلاف عن المنظر المسرحي الذي نراه دائما منظرا ذا ثلاثة ابعاد يعيش ويتحرك بداخله ممثلون فضلا عن ان النظارة ستشاهده من اماكن وزوايا متعددة ،ولذلك صارت المقدرة على الرسم بثلاثة ابعاد امر ضروري بل حتمي لكل فنان يريد رسم المناظر المسرحية . فراسم المناظر هو المبتكر للصورة المرئية للمسرحية مستعينا بذلك بوحدات واشكال والوان وخطوط تعبر عن المعنى الداخلي للمسرحية وهو التجديد الفلسفي لاهداف المؤلف من وجهة نظر المخرج في اخراجه للمسرحية .

ولما كان اسلوب رسم المنظر المسرحي يخضع لرفدية الفنان نتيجة انفعاله بالاصل الكتابي كما يخضع لمكان تقديم المسرحية ووجهة نظر المخرج ... الخ من دوافع فقد نتج عن ذلك كله اساليب عديدة قسمت الى مدارس تبعا للاسلوب المستعمل في رسمها وتنفيذها .

ولعب مسرح القرن العشرين دور المضيف لعدد غير محدود من هذه المدارس ، وفي الستين عاما الماضية اخذ الادب المسرحي طريقه باساليب متعددة ، وكذلك الحال بالنسبة للفنون التشكيلية ، الامر الذي ابرز رسم المناظر باساليبها المتعددة لتصبح لكل من ادب المسرح والفنون التشكيلية .

وهناك اختلاف كبير بين رسامي المناظر في تعريف اساليب الديكور المسرحي لدرجة ان البعض منهم اخذ يطلق اسماء جديدة على انتاجه . وقد ظهرت بعض مدارس الفن التشكيلي واضحة في عدد من المناظر المسرحية، مثلما حدث بالنسبة للمدرسة السريالية والمدرسة التجريدية التعبيرية . وهكذا افسح المسرح المعاصر مكانا للمذاهب المعاصرة للفنون التشكيلية ، غير ان عدم المعرفة بفنية وآلية وتكنيكية واصول المسرح قد وقفت حائلا دون تضخم عدد الرسامين المصورين في رسم المناظر المسرحية .

والمدارس التعليمية الحديثة في مختلف جامعات واكاديميات ومعاهد العالم التي تقوم بتدريس رسم المناظر المسرحية هي خير مكان لتخرج رسامي الديكور المسرحي .

مشكلة الحوار المسرحى

بقلم : ابو المجد

يتوقف نجاح المسرحية او فشلها في كثير من الاحيان على الحوار ، اذ انه العنصر الذي يضفي على المسرحية الحياة بديناميكية ، اما اذا كان استاتيكيا فلن تفلح جهود المخرج في بعث الحياة فيها ، اذ بينما يكون الجزء الاول يعج بالحياة يكون الجزء الاخير راكدا يتثاءب فيه المتفرجون الا بعضا منهم ، ذلك لان الحوار فيها قد يتحول الى حوار فلسفي تنقصه مقومات الحوار الحي .

ولكن ما هي مقومات الحوار الحي ؟ قليلجدا من الكتاب المسرحيين اجابوا على هذا السؤال ، ويتفق من اجابوا عليه على ان الخطوة الاولى لصياغة الحوار المسرحي الجيد هي فهم الشخصيات فهما عميقا وانه من العبث ان يبدا المؤلف كتابة الحوار قبل ان تكتمل الخطة في مخيلته لهذه الشخصيات ويستدعي ذلك ان يكون المؤلف ملما بتاريخ كل شخصية ، وهناك من الكتاب المسرحيين من لا يبداون في كتابة الحوار الا بعد ان يعد تاريخا لكل شخصية منذ الطفولة حتى الوقت الذي تظهر فيه الشخصية على خشبة المسرح . وكثيرا ما توحي كتابة هذا التاريخ للمؤلف بمواقف هامة ، ويحتوي هذا التاريخ ايضا على ما تقوم به الشخصية في فترات ما بين ظهورها على المسرح اي في الوقت الذي ينقضي بين منظر وآخر او فصل والفصل الذي يليه . وهكذا يتتبع المؤلف نمو الشخصية وتطورها سواء كانت على المسرح او بعيدا عنه . والشخصية التي ليس لها جذور في الماضي وليس لها ذاكرة شخصية ناقصة التكوين ، ولا يستطيع المؤلف ان يربط بين احداث هذا الماضي وتطور الشخصية ما لم يكن ملما بهذا التاريخ الماما عميقا ودقيقا

الموضوعية :

وتبدا بعد ذلك المرحلة الثانية وهي مرحلة كتابة الحوار ، وهنا يجمع المؤلف بين هذه الشخصيات التي عرفها معرفة وثيقة في احد مواقف المسرحية ، وعليه بعد ذلك ان لا يكون اكثر من مجرد واسطة بينها وبيننا ، وتنحصر مهمته هنا في نقل ما يقولون نقلا امينا دون ان يضيف كلمة واحدة من كلماته . وهو اذا نقل افكار الشخصيات ومشاعرها يجب ان يكون حريصا على ان لا يخلطها بأفكاره او مشاعره هو ، والا ضاعت الموضوعية التي هي اساس الفن المسرحي .

والمؤلف الذي يبدا كتابة الحوار قبل ان يفهم اعماق شخصياته سوف يجد صعوبة كبيرة في اختيار كلمات هذه الشخصيات ، وغالبا ما يعجز عن اختيار الكلمات المناسبة وتختفي هذه الصعوبة بازدياد معرفة المؤلف لابطاله ، فهو حينئذ لا يبحث عن الكلمات بل يسمعها على شفتي هذه الشخصيات ، كلمات معينة لا يمكن ان تتفوه الا بها .

الايجاز :

وآفة الحوار التي تقضي على حيويته هي الاطناب وما اسهل ما ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته تتحدث كثيرا او تندمج في حديث لا طائل منه في الوقت الذي يجب فيه اسكاتها ، لانها حينئذ تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها وتقضي على البناء الدرامي ولذا يجب ان يكون المؤلف متيقظا دائما لا يسمح بأي كلمة لا يكون لها دور هام في عرض الاحداث او تصوير الشخصيات ويجب ان يعرف ان الاقتصاد في استعمال الكلمات هو اساس القوة في الحوار .

ولقد كان الكاتب « ادوارد شلتون » يكتب للمسرحية التي تستغرق ثلاث ساعات فقط حوارا يستغرق خمس ساعات ثم يأخذ في اختصاره اثناء البروفات حتى لا يبقى الا على ما يتطلبه الحوار الدرامي .

ولا شك ان حذف كل ما ليس له علاقة بتطور الاحداث والشخصيات يسهل على المتفرج فهم المسرحية والتمتع بها ، اذ تصبح واضحة ولا شيء يقضي على المسرحية مثل الغموض اذ ان المتفرج الذي لا يفهم جملة ما لا يستطيع ان يسترجعها كما يفعل اثناء قراءة كتاب ، ثم ان معظم رواد المسرح لا يدخلونه لتدح زناد فكرهم ولكن للمتعة ، ولهذا فان الغموض حتى ولو كان سببه عمق الموضوع فانه يقلل من هذه المتعة ، والوضوح في عرض احداث المسرحية والعلاقة بين اشخاصها يساعد المتفرج على تتبعها بشوق غير ان بعض الكتاب الذين يحرصون على هذا الوضوح يستعملون الحوار في شرح هذه الاحداث او العلاقة بين اشخاص المسرحية بطريقة متكلفة . فمثلا يبداون المسرحية بحوار بين خادمين تعرف منه كل شيء من الاشخاص الاخرين وهذا ممل بالنسبة للمتفرج الذي يعرف ان هذا الحوار بمثابة درس له وخاصة اذا كان كل من الخادمين يعرف ما يقوله الاخر . ولا شك ان خير وسيلة لتقديم المعلومات اللازمة للمتفرج هي الوسيلة التي يتبعها « ابسن » فهو اولا لا يقدم الا الضروري من المعلومات وعلى فترات متباعدة وبطريقة لا يشعر بها المتفرج . اذ هي ترتبط بالمواقف وبالشخصيات ارتباطا دراميا وطبيعيا .

العلاقة بين الحوار والمنظر :

والحوار الحي الذي يشد المتفرجين الى خشبة المسرح باذانهم وعيونهم ، حوار يتمثله الكاتب في خياله . اثناء الكتابة ، وهذا يعني ان يكون الكاتب المسرحي ملما بدقائق الاخراج وان يعرف ان الكتابة للمسرح لا تتكون من كلمات فقط وان الجملة تصل الى المتفرج مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت وانه اثناء صياغته للحوار يجب ان يكون واعيا بالوقت الذي تتطلبه الحركة بين كلمة واخرى . ولكي يكتمل التاثير العام للمسرحية يجب ان تتفق كلمات الحوار مع المنظر العام الذي يراه المتفرج فوق خشبة المسرح .

الايقاع :

ولما كان لهذا المنظر ايقاع بصري فيجب ان يكون للحوار ايقاع اذني واتفاق الايقاعين يضفي على المسرحية جوا خاصا يساعد المتفرجين على الاندماج في عالم المسرحية . والايقاع من اهم مقومات الحوار الحي وهو بالمسرحية بمثابة النبض في الجسم الحي . ويعرف « جون جولزورذي » الايقاع بانه « ذلك التناسق الغامض بين جزء واخر وبين الجزء والكل وهو التناسق الذي يعطي ما نسميه بالحياة . » واذا كان هذا التناسق هاما في اي عمل فني فهو اكثر اهمية بالنسبة للمسرحية وهو لا يقتصر على العلاقة بين المناظر والفصول ، بل يحدد العلاقة بين كلمات الحوار . وتشير الكاتبة « ر. كرونر » الى هذه العلاقة فتقول في كتابها « فن الكتابة المسرحية » : « تحتوي الفصول على مناظر وما المناظر الا فصول صغيرة وفي المناظر احاديث والحديث يتكون من جمل وكلمات ولكل من هذه المكونات ايقاع خاص وما لم تتناسق هذه الايقاعات وتتفق فانها تفشل في ان ترتقي بالمتفرج سلما معينا صاعدة به الى القمة الدرامية » .

والايقاع في الحوار يشبه الهارموني في الموسيقى والكاتب المسرحي الذي يتمتع باذن موسيقية يعرف كيف يرتب كلماته الترتيب الصحيح الذي يكون له اكبر الاثر على المتفرج . وينصح « جون فان دورتن » في مؤلفه « كيف تكتب المسرحية » الكاتب الناشيء بقوله : « يحسن المؤلف صنعا اذا قرا المنظر بعد كتابته بصوت عال ، او استمع اليه في مسرح » ولا يجد الكاتب المسرحي الذي يتمتع باذن موسيقية ادنى صعوبة في توقيت الحوار ، ويعتقد « اوين ديفيز » ان القدرة على التوقيت شيء غريزي بالنسبة للكاتب المسرحي . ومن الكتاب الذين يعترفون باهمية الايقاع « يوجين اونيل » الذي يقول انه يكتب قبل كل شيء « بالاذن وللاذن » . وانه ينظر الى مسرحياته بايقاعها النغمي كما ينظر الى مقطوعة موسيقية ، وهذا هو السبب في انه يكرر بعض كلماته وعباراته ، وان النقاد الذين يلومونه على هذا التكرار لا يعرفون قيمة الايقاع في المسرحية .

النص الكامل لمسرحية

● القاعدة والاستثناء ●

مسرحية

في ثماني لوحات

للكاتب الألماني

برتولد بريخت

تعريب : أسرة التحرير

الشخصيات :

١ــ التاجر كارل لانجمان
٢ــ الأجير
٣ــ الدليل
٤ــ صاحب الفندق في محطة «هان»
٥ــ القاضي
٦ــ زوجة الأجير
٧ــ رئيس القافلة الثانية
٨ــ قاضيان
٩ــ شرطيان

ــ ١ ــ

الممثلون
سنروي لكم
حكاية رحلة
القافلة تضم تاجرا واثنين من أتباعه
أنصتوا جيدا لتروا كيف يتصرفون
قد يبدو سلوكهم شيئا مألوفا
وعليكم أن تندهشوا من شذوذه
وقد يبدو لكم شيئا عاديا
ما يحدث كل يوم ..
وعليكم أن تكتشفوا وجه الغموض فيه
وأن تميزوا الخلل
من وراء القاعدة المقننة
ولا تثبتوا لأقل إشارة
مهما بدت بسيطة في ظاهرها
ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هي عليه
بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها
نحن نتوسل إليكم ألا تقولوا
« هذا أمر طبيعي »
إزاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم
ففي زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء
ويعم الفوضى
ويسود العسف والطغيان قد [illegible]
القانون
ويفقد الإنسانية إنسانيتها
لا ينبغي لكم أن تقولوا
« هذا أمر طبيعي »
حتى لا يستعصي شيء على التغيير
والتبديل

سباق في الصحراء

قافلتان صغيرتان تقطعان مسافة بسيطة ، تتسابقان في الصحراء .

التاجر « إلى رفيقه ، الدليل والأجير اللذين يحملان أمتعته » ــ هيا .. أسرعا أيها الكسالى .. إن علي أن أسبقهم بيوم كامل وأن أفوز [illegible] في محطة « هان » . أنا التاجر [illegible] طريقي إلى « أورجا » لأحصل على امتياز البترول ومنافسي يتبعونني [illegible] والتنافس بين [illegible] قطعت المسافة حتى الآن بسرعة [illegible] بفضل ما أوتيته من مهارة ومقدرة على العمل ، [illegible] من مرابة [illegible] ومن ثم [illegible] أن منافسي [illegible] أن يلحقوا بنا [illegible] وراءه ويتطلع في منظر [illegible] من أوله من [illegible] في [illegible] « الدليل » ادفع الأجير قليلا [illegible] لا أبدا [illegible] على [illegible] الآخر [illegible] رحلة كهذه [illegible] أقطع [illegible] ولكن [illegible] في [illegible] أن [illegible] حتى [illegible] « أورجا » [illegible]

الدليل « للأجير » ــ أسرع [illegible] أسرع .

التاجر ــ سوف لا [illegible] علي أن أبلغ أكثر [illegible] والسلطان [illegible] آخر [illegible] السفر ، هيا ، اضرب هذا الصعلوك الذي لا أجيد الضرب ، ولكن لا بد منه في مثل هذه الظروف أن لم نسبقهم ، فقد نخطئه ونضيع كل شيء . هذا هو الحق هذا الصعلوك لتخويفه لفصل لمنعني ، إنه لزميلك ، والدليل لا يريد أن يضربه ، ولكنني أعلم لا تخشى علي .. هذا أحرى بك أسرع .. هيه .. أجرتك [illegible] أن تطلبها من المحكمة .. ما الذي أنتم تحاولون أن [illegible] ..

الأجير « للدليل » ــ اضربني كما تشاء ، ولكن لا تضرب بكل قوتك .. أن علي أن أبلغ محطة « هان » فلا بد من أن أسمع فيها بالآخري .

صوت « ينطلق من الخلف » ــ
أوه .. هل هذا هو الطريق إلى « أورجا » .. هنا .. أيها الصديق انتظرنا ..

التاجر « دون أن يجيبه أو يلتفت وراءه » ــ [illegible] الشياطين إلى [illegible] الثابتة [illegible] .. وأنا أصحابها وأعلمها على السير .. يوما والضرب [illegible] وثانية بالوعود [illegible] ويلحقني [illegible] على الدوام .. ولكني سأواصل السير في الليلة القادمة بلا [illegible] .. وبينما يغطون [illegible] .. والحد من مزيد [illegible] .. والثقة محطة « هان » في اليوم الثالث .. والفوز [illegible] قد سبقت أول [illegible] يوم كامل ..

« ينشد »

سير بالنهار وسري بالليل ..
أحرزت السبق
بفضل عملي أحرزت السبق

إن الضعيف يظل في المؤخرة
أما القوي فيبلغ الهدف

● ● ●

في نهاية الطريق

التاجر ــ الحمد لله .. ها أنذا هو ذا [illegible] محطة « هان » .. سنكسب يوم كامل .. رجالي [illegible] السفر .. وهم « يرتمون » فيه .. يبدون في السرعة .. [illegible] .. مراح ، ولكن هذا لا يعنيها في شيء .. [illegible] على الأرض .. وهذا هو كل شيء [illegible] أن [illegible] .. فالبوليس موجود والحمد لله .. ليحافظ على النظام .

الشرطيان « يقتربان » ــ هل كل شيء على ما يرام « يا سيدي » هل أنت راض عن رحلتك وعن رجالك ..

التاجر ــ نعم .. نعم .. كل شيء على ما يرام .. استطعت أن أصل إلى هنا في ثلاثة أيام بدلا من أربعة .. إن الطريق [illegible] ، ولكنني توقعت أن [illegible] كل [illegible] به . كيف حال الطريق بعد محطة « هان » .. ماذا ينتظرنا هناك ..

الشرطيان ــ ستدخل الآن يا سيدي في صحراء « جاهي » حيث لا تقع عيناك على مخلوق ..

التاجر ــ ألا يمكن أن يحرسني البوليس ..

الشرطيان « يبتعدان » ــ لا يا سيدي .. نحن آخر من تقابلهم من رجال الشرطة ..

● ● ●

طرد الدليل في محطة هان

الدليل ــ لقد تغير التاجر تغيرا ملحوظا بعد لقائنا مع رجال الشرطة أمام محطة هان .. إنه يتحدث إلينا بصوت لم نألفه منه ، ويلاطفه جدا ومع ذلك فنحن لا نجد منه تغيرا . إنه لم يمنح لنا يوما واحدا نستريح فيه . لقد سمحت « هان » قبل أن نتوغل في صحراء « جاهي » .. التي أسأل نفسي .. ماذا يوحي إلى العمل الذي أوصل الأجير [illegible] « أورجا » وهو على ما هو عليه من التعب والإجهاد .. وكلما [illegible] فيما بينه لنا التاجر من [illegible] ونحس التي [illegible] في [illegible] مسلكا يطمئن لنا ، إنه لا يلقاه بجيوب وحده وهو ينظر .. ومع كل [illegible] جديدا .. يولد منه الخوف من خيانة جديدة .. وعلى كل حال فعلي أنا والأجير أن نحتال كل شيء .. حتى لا نخسر من أجرنا .. ونطرد في عرض الصحراء ..

التاجر « يقترب » ــ [illegible] الشغال .. ومن ورق [illegible] . حيث أنكم لا تألون جهدا في سبيل [illegible] التي تحتاجونها بضرورة [illegible] بهذا الشغال .. وثاني الحمد لله .. لقد جئتنا ومنا منه ما يزيد على حاجتنا .. إن [illegible] حتى نصل إلى « أورجا » ..

الدليل ــ « يخاطب نفسه » ــ [illegible] ..

التاجر ــ أسرع يا صديقي قليلا ، لم لا [illegible] في رحلة كهذه

يصبح الناس اخوة متحابين .. اما ان كنت تفضل الوقوف فانت وشأنك ان لكم عاداتكم .. وانتم احرار بالطبع .. ليس لي ان اجلس الى جانبك وليس لك ان تجلس الى جانب الاجير .. بهذا جرى العرف .. وعلى هذه الفوارق يقوم نظام العالم .. ولكن لن يمنعنا شيء من ان ندخن معا .. اليس كذلك « يضحك » .. هذا هو ما يعجبني فيك فلكل منا منزلة .. حسنا سنحزم المتاع كله .. ليسهل حمله ولا ننسى الماء .. فالظاهر ان الابار نادرة في هذه الصحراء .. ايه .. على فكرة .. اريد ان انبهك يا صاحبي الى شيء ربما غاب عنك .. هل لاحظت النظرة التي رمقك بها الاجير عندما عنفته لتحثه على السير .. كانت نظرة .. النهاية .. لا توحي بالاطمئنان .. المهم انك ستضطر في الايام القادمة ان تحثه على السير .. باستمرار .. وربما اضطررت ان تكون اكثر غلظة معه فعلينا ان نسرع الخطى باي ثمن .. وهذا الاجير لا يؤمن جانبه وسندخل الان في طريق موحش .. صحراء .. لا اثر فيها للحياة . وربما سولت له نفسه ان يغتنم الفرصة فينزع القناع عن وجهه . انك من جنس ارقى منه .. فانت تكسب اكثر مما يكسب ولا تحمل شيئا فوق ظهرك وفي هذا ما يكفي لكي يكرهك . صدقني .. كن حذرا منه فذلك ادنى الى العقل .. ما اعجب هؤلاء الناس ..

الاجير — اليك بالدخان يا اخي ..

الدليل — شكرا يا سيدي ..

الاجير — سمعت التاجر يقول ان استخراج الزيت من الارض يخدم الانسانية فسوف تمد السكك الحديدية في هذه المنطقة ويفيض الخير وينعم الناس بالرخاء .. انه يقول ان السكة الحديد ستمد هنا . فماذا يكون مصيري .. وكيف اكسب قوتي ..

— الدليل — لا تنزعج . فلن تمد على الفور .. لقد سمعت من يقول ان من يعثر على الزيت يخفي امره عن الناس .. وسمعت ان من يقع على بئر يتدفق منها الزيت يرشوه بالمال ليسدوا فمه . وهذا هو السر في لهفة التاجر .. فليس البترول ما يريد .. بل المال لكي يسكت ..

الاجير — لست افهم شيئا ..

الدليل — لا احد يفهم ..

الاجير — ستكون الرحلة في الصحراء اشق مما كانت .. ليست ساقي تحملاني الى النهاية ..

الدليل — بالطبع ..

الاجير — هل يعترضنا اللصوص في الصحراء ..

الدليل — يجب ان تكون على حذر من البداية .. فقطاع الطرق يتكاثرون في مشارف المحطة ..

الاجير — وبعد ..

الدليل — اذا ما عبرت نهر «مير» فعليك ان تلتزم سكة الابار ..

الاجير — هل تعرف الطريق ..

الدليل — نعم ..

الاجير — وهل من العسير عبور نهر « مير » ..

الدليل — ليس عسيرا في مثل هذا الموسم .. اما في موسم الفيضان فيشتد التيار ويلوح خطر الموت ..

التاجر « لنفسه » — ها هو يتحدث مع الاجير .. بل انه لا يأنف ان يجلس ويدخن معه ..

الاجير — وما العمل اذن ..

الدليل — في اغلب الاحيان يضطر الانسان الى الانتظار ثمانية ايام حتى يتسنى عبوره في امان ..

التاجر « لنفسه » — ارايتم .. انه يوصيه بالتريث والحرص على حياته الغالية . انه يتآمر مع الاجير .. ولا سلطان عليه . ومن يدري ربما كان يدبر ما هو اخطر من هذا .. اللهم قد اصبحا منذ اليوم اثنين ضد واحد . ولا ريب انه سيتلطف في معاملته بمجرد ان نتوغل في الصحراء . لا بد من التخلص من الرجل باي ثمن « يقترب منهما ويخاطب الدليل قائلا » : كلفتك بان تربط الامتعة ربطا متينا . اسمع الان ان كنت تنفذ اوامري « يجذب الرباط بشدة فينقطع » اتسمي هذا رباطا .. ان كل رباط ينقطع يضيع علينا يوما باكمله .. وهذا هو ما تريده بالضبط .. ان تريح نفسك ..

الدليل — انني ما اردت ان اريح نفسي .. والرباط لا ينقطع ما دمت لا تجذبه بشدة ..

التاجر — ايه .. هيه وترد علي ايضا .. هل انقطع الحبل ام لا .. اتجرؤ ان تقول في وجهي انه لم ينقطع .. من العبث ان يضع الانسان ثقته فيك .. كان في نيتي ان اعاملك معاملة طيبة ولكن المعاملة الطيبة لا تجدي معكم .. وماذا يرجى منك .. انك لا تصلح في شيء .. وليس لك ان تكون حمالا فضلا عن ان تكون دليلا .. ثم ان لدي من الادلة ما يحملني على الاعتقاد بانك تحرض الاجير علي ..

الدليل — اية ادلة ..

التاجر — تريد ان تعرفها .. انني اسرحك الان لتعرفها على

مهلك ..

الدليل ــ لا يمكنك ان تطردني الان في منتصف الطريق ..

التاجر ــ من حسن حظك انني لم اسلمك لمكتب العمل في « اورجا » .. خذ هذا اجرك .. حسابك لغاية هنا « يناديي عامل الفندق » يا عامل الفندق انت شاهد .. لقد دفعت له امامك ما يستحقه « للدليل » ايها الدليل انصحك الا تريني وجهك في « اورجا » .. « يصعد للنظر فيه من اعلى الى اسفل » باذن الله لــن تفلح ابدا .. « يبتعد »

(فاصــل)

التاجر ــ سأرحل فورا .. واذا حدث لي مكروه فانت شاهد علــى انني سفرت الى « اورجا » من هنا .. مع هذا الاجير .. انه لا يفهم وهكذا لن يعرف احد مصيري .. والادهى من هذا ان هؤلاء الخنازير يعلمون انه ما من انسان في هذه المنطقة يعرف عني شيئا .. « يجلس ليكتب خطابا » ..

الدليل « للاجير » ــ كانت غلطتي انني جلست بجوارك افتح عينيك فلا تلعن لهذا الرجل .. انني لاعجب كيف ستهتــــدي الى الطريق .. « يناوله زمزميته » خذ احتفظ بهذه الزمزمية .. اخفيها بعيدا عنه لانكما ان ضللتما الطريق فلن يتردد في اخذ زمزميتك .. تعال معي سأبين لك الطريــق ..

« فاصــل »

الاجير ــ وددت لو لم تفعل .. فلو سمعك تتحدث معي لطردنــــي .. ولفقدت كل شيء .. لن يلزمه احد بدفع اجري فلست مثلك عضوا في النقابــة .. ان علي ان اصبر واحتمــــل ..

التاجر « لصاحب الفندق » ــ اعط هذا الخطاب للقافلة التي ستمر من هنا غدا في طريقها الى «اورجا» .. وسأستانف الرحلة انا والاجير..

عامل الفندق « ينحني ويأخذ الخاطب » ــ ولكنه لا يعرف الطريق وليس دليلا ..

التاجر « لنفسه » ــ اذن فهو يفهم جيدا .. ولم يكن يريد ان يفهم منذ لحظة .. انه يخاف على وظيفته .. فهو لا يريد ان يكون شاهدا في مثل هذه الامور .. « لصاحب الفندق في جفاء » صف للاجير الطريق الى «اورجا » .. عامل الفندق يخرج ويشرح للحمال الطريق الى «اورجا» .. الحمال يهز راسه علامة الفهم . لا ريب ان هناك معركة تنتظرنا في الطريق « اين مسدسي .. وينظفه » ينشــــد :

الضعيف يسقط . اما القوي فيصمد للنضـــال ..

لم تخرج الارض زيتها .
لم يحمل الاجير متاعي .
يا ايها الزيت ..
سأستخرجك برغم الارض ..
وبرغم الاجير ..
و في هذا الصراخ .. تكتب السيادة لهذا القانون ..

الضعيف يسقط .. اما القوي فيصمد للنضـــال .

«يدخل الساحة وقد تهيأ للرحيل»

« للاجير » ــ هل تعرف الان طريقك ..

الاجير ــ نعم يا سيدي ..

التاجر ــ الى الامام ..

« يخرجان .. الدليل وعامــل الفندق يشيعانهما بابصارهما »

الدليل ــ اني لاعجب ان كان قد فهم حقا .. لقد فهم بأسرع مما كنت اقدر له ..

● ● ●

حوار في طريق خطــــر

الاجير ينشـــــد :

الى اورجا .. الى اورجا
نحن في طريقنا الى هناك
وانا اسير واسير وقبلتي اورجا
حيث لا يعرف اللصوص مكاني
ولا الصحراء تفرق بيننا
في اورجا سأقبض اجري
واعرف طعم الاكل .

التاجر ــ يا له رائق .. البلد ملغمــــة باللصوص .. والاشرار يحومون حول المحطات ومع هــذا يغني ..

« للاجير » هذا الدليل .. ما ارتاح اليه قلبي يوما .. ساعة انفه في السماء .. وساعة ينحني ويلعق الحذاء .. يا له من ثعلب ..

الاجير ــ نعم يا سيدي «ينشد» :

الطريق وعرة الى اورجا
والعذاب رهيب الى اورجا
ترى هل توصلني قدماي الى اورجا
ولكني سأقبض اجري في اورجا
وسوف استريح ..

التاجر ــ هل تستطيع ان تقول ما الذي يجعلك تغني .. ما الذي يدخل السرور على قلبك .. آه .. انك لا تخاف من اللصوص ولا تخشى قطاع الطريق .. كل ما ينهبون منك لا يهمك امره في شيء .. وكل مــا تفقده هو ملكي .. اليس كذلك ..

الاجير ــ ينشد :

وامرأتي في اورجا
وولدي ينتظرني هناك

التاجر ـ كف عن هذا الغناء .. لا داعي اليه الان فسوف يدل اللصوص علينا فيقتفون اثارنا .. يمكنك ان تغني غدا كما يحلو لك ..

الاجير ـ نعم يا سيدي ..

التاجر «الذي يسير في المقدمة» ـ واذا هجم عليه من يريد سرقته فهل يفكر في الدفاع عن نفسه .. لن يخطر في باله لحظة ان مالي من ماله .. جنس ملعون وهو لا يفتح فمه بحرف .. والصامتون اخر الناس .. ما الذي يدور في رأسه .. محال علي ان اعرف .. هذا هو يضحك وليس ما يدعو الى الضحك .. ما الذي يضحكه ولم يجعلني اسير امامه .. انه هو الذي يعرف الطريق لا انا .. الى اين يسير بي .. يلتفت وراءه فيرى الاجير يمسح اثار اقدامهما على الرمال » ماذا تفعل عندك ايها الاجير ..

الاجير ـ امسح اثار اقدامنا يا سيدي ..

التاجر ـ ولم هذا ..

الاجير ـ خوفا من قطاع الطريق

التاجر ـ آه .. قطاع الطريق .. ولكن يجب ان اعرف الى اين انتهيت بي حقا .. الى اين تقودني .. امش امامي « يستأنفان طريقهما في صمت . يخاطب نفسه » الحق ان اثار اثار الاقدام ترى بوضوح على هذه الرمال الناعمة وربما كانت فكرة نيرة تلك التي جعلته يزيلها من على الرما ل..

● ● ●

« فاصـــل »

الاجير ـ نحن نسلك الطريق الصحيح يا سيدي .. فها هو نهر مير .. ان عبوره في الايام العادية امر غير عسير .. اما في موسم الفيضان فان التيار يثور ويصطخب والموت يترصد كل من يخاطر بعبوره .. والنهر الان في موسم فيضان ..

التاجر ـ ولكن لا بد من عبوره

الاجير ـ غالبا ما يضطـــر الانسان الى الانتظار ثمانية ايام حتى يزول الخطر .. اما الان فالخطـــر موجود ..

التاجر ـ لا يمكننـــا ان ننتظر يوما اخر ..

الاجير ـ اذن فلنبحث عن بقعة ضحلة او عن مركب ينقلنا الى الضفة الاخرى ..

التاجر ـ لا يمكننـــا ان ننتظر يوما اخر ..

التاجر ـ سيستغرق ذلك وقتا طويلا ..

الاجير ـ ولكننــــي لا احسن السباحـــة ..

التاجر ـ ليس النهـــر بعيد الغـــور ..

الاجير «يسقط حصاة في الماء» ـ بل هو بعيد الغور جدا ..

التاجر ـ ستجيد السباحة بمجرد ان تجد نفسك في الماء .. جـــرب وسوف تر .. لا مفر لك من هذا .. انظر الي .. انا مثلا من طبقة اعلى منك بمراحل .. ولكن ما الـــذي يجعلنا نذهب معا الى « اورجا » .. لكي نخدم الانسانية باستنباط الزيت من الارض .. اتفهم ذلك ايها الصعلوك .. سوف يتدفق الزيت من الارض وتمد السكك الحديدية ويعم الرخاء .. سيتوفر الغـــذاء والكساء و .. و .. ما لا يعلمه الا الله ومن ذا الذي يفعل هذا .. لمن يرجع الفضل فيه لنا نحن .. التقدم .. الثورة .. المدنية .. كل هـــذا تنتظرنا في نهاية رحلتنا .. هل دار في خلدك ان البلاد كلها تنظر اليك انت .. يا ايها الاحمق البليد .. وها انت تتردد في القيام بواجبك ..

الاجير « وقد كان يستمع الى هذا الحديث كله وهو يهز راســـه باحترام » انني لا احسن السباحة..

التاجر ـ وانا ايضا اخاطـــر بحياتي ايها الاجير « الاجير ينحني في خضوع » .. اما انت فقد رزقت نفسا دنيئة وشهوانية .. فلا يهمك الا الربح .. ما الذي يتعجلك الى « اورجا » .. ان مصلحتك في التريث والابطاء ما استطعت ما دمت ستجد اجرك في الغد .. انك تسخر مـــن الرحلة في قرارة نفسك .. ما من شيء يشغل بالك الا المال ..

الاجير « يقف على ضفة النهر مترددا » وما العمل ؟

ينشد :

ها هو النهر الخطـــر
وعلى شاطئه رجلان
اما احدهما فيلقي بنفسه في الماء
واما الاخر فيقف مترددا
ايكون الاول شجاعا والثاني جبانا ..
وفيما وراء النهر بمد ان يجتاز الخطر

يذهب احدهما لينجز امرا
ويصعد فوق الضفة التي يلفها مزهوا بالنصـــر

انه يستحوذ على ممتلكاته
ويجني ثمرة جديدة
اما الاخر . وقد جاز الخطر
فقد تقطعت انفاسه . ولم يجد شيئا
وهناك من الاخطار ما يترصده
ليقضي على البقية الباقية منه
اشجاعان همـــا ؟
احكيمان همـــا ؟
وا اسفاه
لقد انتصرا على النهر معا

ولكنه حين ادرك الضفة الاخرى
اصبح الغالب المنتصر ..
يقول لنحن ولا يقول انت وانا ..
لقد انتصرنا على النهر معا
اما انت فقد انتصرت علي وحدي

ابتهل اليك يا سيدي ان تتركني استريح قليلا . لقد هد الحمل قواي . وربما استطعت اذا استرحت قليلا ان اعبر النهر خيرا مما افعل الان .

التاجر — انني اعرف وسيلة افضل .. سأثبت مسدسي في ظهرك .. ولنر ان كنت ستعبر النهر ام لا .. « يدفع الاجير امامه » .. « يخاطب نفسه » لم اعد ارى خطرا من عبور النهر .. لا بد من انقاذ ثروتي ..

« ينشد »

هكذا ينتصر الانسان
على الصحراء والنهر المصطخب
الانسان ينتصر على نفسه
لكي يحصل على البترول
الذي تحتاجه الانسانية .

● ● ●

« فاصــل »

التاجر — لا داعي لان تنصب الخيمة الليلة . قلت لك ذلك من قبل بعد ان كسرت ذراعك عند عبورك النهر .. « الاجير يستمر في عمله » لو لم انشلك من التيار لغرقت في اليم « الاجير يواصل عمله » من الواضح انني لست مسئولا عما اصابك .. ان جذع الشجرة كان من الممكن ان يصيبني انا ايضا .. ولكن لا بد لي على كل حال من الاعتراف بأن هذا الحادث وقع لك في رحلة تمت انا باعدادها .. ليس معي الان شيء من المال .. ولكني ساصرف اجرك من البنك حين نصل الى « اورجا »

الاجير — نعم يا سيدي ..

التاجر — نعم يا سيدي .. انه لا يجيد شيئا يرد به على غير هذا .. ولكن كل نظرة من نظراته تحمل اللوم والتأنيب .. ليس في الوجود من هم أشد حمقا من هؤلاء الاجراء .. يمكنك ان تنام « الاجير يبتعد ويجلس في ركن منزو » الحق ان مصيبته لا تؤلمني .. ماذا يضيره ان ينقص من اعضائه او يزيد .. ان مثل هذا الوغد لا يدري الا بعد .. ما الذي يدعوهم الى الحرص على اشخاصهم .. انهم ناقصون بطبيعتهم .. ان القطار الذي يفشل في صنع وعاء يصبح هو نفسه فاشلا .. وهؤلاء يحسون انهم فاشلون .. انهم منبوذون .. الانسان الناجح وحده هو الذي يصمد للنضال ..

« ينشد »

كتب الموت على الضعيف
كما كتب القتال على القوي
تلك سنة الحياة
ضربة يد للقوي وضربة قدم للضعيف
تلك هي سنة الحياة
من سقط فدعه يسقط
واضربه ايضا بيدك وقدميك
تلك سنة الحياة
من ينتصر في المعركة يتبوأ مكانه من المائدة

وهذا هو جزاؤه
والطاهي لم يحص عدد الموتى
وحسن ما فعل
والله الذي خلق كل شيء
قد خلق السيد والعبد
والحكمة فيما رآه

حين يسير كل شيء على ما يرام
يمدحك الناس
وعندما يفسد كل شيء
يسخرون منك
تلك سنة الحياة

« يقترب . التاجر يراه فيتوجس خوفا » لقد سمعتني . قف . لا تبرح مكانك . ماذا تريد ..

الاجير — لقد نصبت الخيمة يا سيدي ..

التاجر — ماذا تقصد بالتسكع حولي في الظلام . لست احب هذا . اريد اذا اقترب مني احد ان اسمع خطاه تسبقه الي .. واذا تحدث الي احد ان ارى عينيه .. نم ولا تشغل نفسك بي « الاجير يدخل الخيمة » .. ترى ماذا سمع من نشيدي .. اني لاسأل نفسي ماذا عساه يدبر لي الان .. ماذا يدور في راسه .. ها هو يتحرك ثانية .. « يرى الاجير وهو يرتب فراشه بعناية »

الاجير — المهم ان لا يلاحظ شيئا .. فليس من المناسب ان يقطع العشب بذراع واحد .

التاجر — الاحمق من لا يحتاط لنفسه . والثقة بالناس هي الحمق بعينه . لقد تجنيت على هذا الرجل ولعلي قد حطمته مدى الحياة . واذا بدا له ان يعاملني بالمثل فلن يكون ذلك الا تصرفا عادلا من جانبه . والقوي اذا اغمض جفنه فهو ضعيف .. يجب ان لا نستسلم للنوم حقا .. من الخير لي ان اقضي الليلة في الخيمة .. فالانسان هو الانسان نفسه .. في سبيل اجرة وهمية .. يسير هذا الرجل الى جانبي انا الذي يملك المال الوفير .. ومع ذلك فكلانا يتجشم مشقة الطريق واذا بدا منه ما يدل على التعب كان جزاؤه الضرب .. واذا ما جلس الدليل الى جواره طرد الدليل .. واذا اراد ان يمسح

اثار أقدامنا على الرمال .. وقد يكون ذلك خوفا من قطاع الطريق اتهم بالغدر وسوء النية .. ولما وقف مترددا أمام النهر رفعت مسدسي وسددته الى ظهره . فهل ابيت في خيمة واحدة مع هذا الرجل .. كيف أصدق انه صفح عنكل هذه الاهانات .. ترى ماذا يبيت لي الان .. ليتني اعرف ما يدور في خلده .. من الحمق ان ابيت معه تحت سقف واحد ..

« فاصل »

التاجر — لماذا تقف جامدا في مكانك ..

الاجير — سيدي .. ان الطريق لا يؤدي الى ابعد من هذا ..

التاجر — آه .. وبعد ..

الاجير — سيدي .. اضربني كما تشاء .. ولكن لا تضربني على ذراعي المكسور .. لقد ضللت الطريق ..

التاجر — الم يصفه لك عامل الفندق في محطة « هان » ؟

الاجير — نعم يا سيدي ..

التاجر — وقد وعيت ما قال ..

الاجير — لا يا سيدي ..

التاجر — لماذا اجبت بالايجاب ؟

الاجير — خشيت ان تطردني يا سيدي .. كل ما اعرفه ان علينا ان نسلك طريق الابار ..

التاجر — حسن .. اذن فاتبع الابار ..

الاجير — ولكني لا اعرف اين هي الابار ..

التاجر — تقدم ولا تحاول ان تسخر بي .. لقد سلكت الطريق الصحيح حتى الان .. اني اعرف ذلك تماما ..

الاجير — ربما كان من الخير ان ننتظر القافلة القادمة ..

التاجر — كلا ..

« يتابعان سيرهما »

« فاصل »

قسمة المساء

● ● ●

التاجر — هيه .. الى اين تذهب .. انك تتجه نحو الشمال والشرق من هنا « الاجير يواصل سيره في هذا الاتجاه » تف .. ماذا دهاك .. « الاجير يقف ولكنه يتحاشى النظر الى سيده » .. انت لا تقوى على النظر في عيني .. هيه ..

الاجير — ظننت ان الشرق من هناك ..

التاجر — طيب .. صبرا .. سأعلمك كيف تقودني « يضربه » هل عرفت الان .. هل عرفت اين انت من الشرق ؟

الاجير « يصرخ » اي .. اي .. لا تضربني على ذراعي ..

التاجر — تكلم .. اين الشرق ؟

الاجير — هناك ..

التاجر — واين الابار ؟

التاجر « وقد جن جنونه » — هناك .. هناك .. لم اذن تتجه وجهة اخرى .. « يضربه » ..

التاجر — اين الابار ؟ « الاجير يسكت . التاجر يتظاهر بالهدوء » الم تقل منذ لحظة انك لا تعرف طريقها .. الا تعرف أين هي .. « الاجير يسكت .. التاجر يضربه » الا تعرف ؟

الاجير — نعم ..

التاجر « وهو يضربه » — تعرف مكانا ..

الاجير — لا ..

التاجر — اعطني زمزميتك .. من حقي ان احتفظ بالماء كله لنفسي ما دمت قد ضللت الطريق .. ذلك من حقي ولكني لن الجأ اليه .. وسوف اقتسم هذا الماء معك .. اشرب جرعة منه وتابع طريقك « لنفسه » ها انا قد نسيت .. ما كان لي ان اضربه في مثل هذا الموقف الذي نحن فيه ..

التاجر — لقد مررنا بهذا المكان من قبل .. وهذه اثارنا على الرمال

الاجير — اذا صح اننا مررنا به فلا بد اننا لم نحد كثيرا عن الطريق

التاجر — انصب الخيمة .. ان زمزميتك فارغة وكذلك زمزميتي «مخاطبا نفسه » فلاتوار عنه .. انه لو راى عندي بقية ماء شربه لقتلني . فليس في دماغه بصيص من نور العقل . لو اقترب مني فساطلق عليه الرصاص .. « يخرج مسدسه ويضعه على ركبته . ليتنا نعود الى اخر بئر تركناها وراءنا .. لقد جف حلقي ؛ ولا يستطيع الانسان ان يتحمل العطش .

الاجير — من واجبي ان اعطيه الزمزمية التي سلمها لي الدليل في المحطة .. فلو انهم عثروا علينا ووجدوا معي زمزمية ملاى بالماء بينما هو يكاد يموت من العطش لقدموني الى المحاكمة ..

التاجر — ارم هذا الحجر من يدك « الاجير لا يفهم ويمد يده بالزمزمية .. عندئذ يطلق التاجر عليه الرصاص » لقد صح ما توقعت خذ ايها الوحش القذر ..

● ● ●

اغنية المحكمة

« الممثلون ينشدون وهم يغيرون المنظر الى مشهد المحكمة »

بعد الجريمة

يأتي دور المحكمة
وعندما يسقط البـريء مضرجا في دمائـــه ..

يلتف القضاة حول جثته ليحاكموه
وعلى قبر البريء المقتول
ينبغي ان ينال حقه
ان حكم المحكمة
يسقط كما يسقط ظل السكينة القاتلة
هذه النسور الجائعة
الى اين تتجه
انها لم تجد شيئا تفترسه في الصحراء
وسوف يقدم القضاة لها الطعام
ها هنا يلجأ الجناة
والجلادون هنا في أمان
ها هنا يخفي اللصوص ما غنموه
ويطوونه في ورقة
دونت فيها نصوص القانون .

● ● ●

ـ ٨ ـ

« فاصـــل »

الدليل ــ هل انت زوجة الاجير المقتول .. انا الدليل الذي الحــق زوجك بالعمل .. سمعت انـــك ستطالبين المحكمة بتوقيع العقاب على التاجر وبالتعويض عن الخسارة التي لحقت بك .. لذلك ولهذا سارعت بالحضور لانني املك الدليل على ان زوجك مات شهيدا .. الدليل هنا في جيبي ..

صاحب الفندق « للدليل » ــ سمعت ان في جيبك دليلا .. انني انصحك .. دعه في جيبك ..

الدليل ــ وزوجة الحمال تعود الى بيتها خالية الوفاض » « باديها فاضيه » ؟

صاحب الفندق ــ اتريد ان يدرج اسمك في القائمة السوداء ؟

الدليل ــ سأفكر في نصيحتك ..

« تجلس المحكمة »

وكذا المتهم .. وكذا افراد القافلة الثانية وصاحب الفندق ..

القاضي ــ فتحت الجلسة .. الكلمة لزوجة الضحية ..

الزوجة ــ لقد حمل زوجي امتعة هذا السيد عبر صحراء « ياهي » .. وقبل نهاية الرحلة بقليل قتله هذا السيد .. اطلب معاقبة القاتل ولو كان هذا لا يصلح لاعادة الحياة الى زوجي ..

القاضي ــ وتعويض الاضرار ..

الزوجة ــ نعم .. لانني وطفلي فقدنا عائلنا الوحيد « من كـــان يعولنا » ..

القاضي « للزوجـــة » ــ ان حديثي اليك لا يحمل أي توبيخ ان طلباتك المادية ليس فيها اخـلال بالشرف .. « ثم الى افراد القافلة الثانية » لقد كانت ارسالية التاجر كارل لانجمان متبوعة بارسالية اخرى التحق بها الدليل المطرود .. وقــد رأى افراد هذه الارسالية افـــراد القافلة سيئة الحظ على مسافة تقل عن ميل من الهدف . ما الذي رأوه عندما اقتربوا ؟

رئيس القافلـــة ــ لم يكن في زمزمية التاجر نقطة ماء .. وكان الحمال ممدودا مقتولا على الرمال ..

القاضي « للتاجر » هل قتلت ذلك الرجل ..

التاجر ــ نعم . لقــد هاجمني بغتة ..

القاضي ــ وكيف هاجمك ؟

التاجر ــ حاول ان يقتلني بحجر من الخلف ..

القاضي ــ هل تستطيع ان تفسر لنا الدوافع التي حملته على هــذا الاعتداء ..

التاجر ــ لا ..

القاضي ــ هل أرهقت رجالك فوق طاقتهم ؟

التاجر ــ لا ..

القاضي ــ أين الدليل .. لقــد رافقك في الجزء الاول من الرحلة ..

الدليل ــ موجود ..

القاضي ــ ما رأيك أيها الدليل ؟

الدليل ــ كان التاجر بقدر مــا أعلم يريد ان يصل الى اورجا باسرع ما يمكن لكي يفوز بامتياز البترول ..

القاضي « لرئيس القافلة » ــ هل كانت القافلة التي تتقدمكم تسير بسرعة كبيرة جدا ؟

رئيس القافلة « الثانية » ــ لا .. لم تكن مسرعة جدا .. لقــد سبقتنا بيوم واحد وظلت محتفظة بهذا السبق ..

القاضي « للتاجر » ــ هل يفهم من هذا انك ارهقت رجالك في السير؟ لقد كان الامر كله في يد الدليل .

القاضي « للدليل » الم يأمرك المتهم صراحة بأن تحث الاجير على السير ؟

الدليل ــ انا لم اكلفه بالسير فوق طاقته بل ترفقت في معاملته ..

القاضي ــ ولماذا اعفيت مــن عملك ؟

الدليل ــ وجد التاجر انني اترفق بالاجير وانني احسن معاملته اكثر مما ينبغي ..

القاضي ــ الم يكن ذلك مباحا .. وهذا الاجير الذي حرم عليك .. كما تقول ان تحسن معاملته .. هل كنت تشعر انه متمرد بطبيعته ..

الدليل ــ الاجير .. على العكس كان يصبر على كل شيء .. كــان يخشى كما قال لي ان يفقد عمله ..

ولم يكن عضوا في اية نقابة ..

القاضي — اذن فقد تحمل ما لا يطيق . اجب لا جدوى من الاغراق في التفكير قبل الكلام . ستخرج الحقيقة من بين شفتيك بدون حاجة الى التفكير .

الدليل — لقد رافقت القافلة حتى محطة هان ثم تركتها ..

صاحب الفندق « لنفسه » — احسن الكلام ..

القاضي « للتاجر » هل حدث بعد ذلك ما يبرر اعتداء الاجير عليك ..

التاجر — لا اعلم ..

القاضي — اسمع لا تحاول ان تظهر بما يخالف حقيقتك .. فلن تنقذ نفسك مني بهذه الطريقة . اذا كنت حقا قد عاملت اجيرك معاملة طيبة فكيف تفسر كرهه لك . خير لك ان تبرر هذه العاطفة التي كان يشعر بها نحوك بذلك تستطيع ان تقول انك كنت في حالة دفاع مشروع عن النفس على المرء دائما ان يتدبر ما يقول ...

التاجر — لدي ما اعترف به لقد ضربته مرة ..

القاضي — اه .. وهل تعتقد ان ضربك له مرة يمكن ان يثير كل هذا الحقد في نفسه ..

التاجر — لا ولكنه حين رفض ان يعبر النهر سددت مسدسي الى ظهره وفضلا عن هذا فقد كسرت ذراعه بينما كان يجتاز النهر هنا ايضا اعترف بخطئي ..

القاضي — « يبتسم » وهل هذا هو راي الاجير ..

التاجر — « يبتسم ايضا » بالطبع الواقع انني انتشلته من الغرق ..

القاضي — اذن فقد هيأت كل الاسباب التي تجعل الاجير يحقد عليك خصوصا بعد ان طردت الدليل من خدمتك . وقبل هذا ..

« للدليل باصرار » .

اعترف بالحقيقة . الم يكن الاجير يحقد على التاجر .. ثم ان هذا امر مفهوم . رجل محطم معرض للموت في اية لحظة في سبيل من ؟ ولاية غاية ؟ وحسب قول الرجل تستطيع ان تقول انه لا يدفع له شيئا . فكيف اذن لا يكرهه ..

الدليل — ان الكره لم يعرف طريقه الى قلبه ..

القاضي — فلنسمع الان شهادة صاحب الفندق في محطة هان . لعله يوضح لنا العلاقة بين التاجر ورجاله .. يا صاحب الفندق : كيف كان التاجر يعاملهما ؟

صاحب الفندق — معاملة طيبة..

القاضي — هل تحب ان اخلي القاعة من الحاضرين . هل تخشى ان يصيبك اذى لو اعترفت بالحقيقة

عامل الفندق — لا لا .. لا مبرر لذلك في مثل هذا الموقف .

القاضي — كما تشاء ..

عامل الفندق — لقد رايته وهو يعطي الدخان بنفسه للدليل . ويدفع اجره كاملا وهذا امر نادر اما الاجير فقد كان يعامله معاملة حسنة .

القاضي — هل محطتك هي اخر نقطة للبوليس في هذا الطريق .

صاحب الفندق — نعم يا سيدي وبعدها صحراء جاهي . حيث لا يرى الانسان اثرا للحياة .

القاضي — فهمت ان رقة المعاملة التي بدت من التاجر في محطة هان كانت مرهونة بظروفها بل ربما جاز لنا ان نقول انها كانت مفرضة .

التاجر — لقد ظل يغني طوال الطريق .. لما هددته بمسدسي انقطع عن الغناء جملة ..

القاضي — ارايت لقد غضب عليك .. مفهوم .. مفهوم ..

التاجر — اود ان اعترف بسر اخر .. عندما ضللنا الطريق اقتسمت معه زمزمية ماء ولكني قررت ان اشرب الزمزمية الثانية وحدي ..

القاضي — وهل راك وانت تشرب ..

التاجر — ذلك ما خطر ببالي عندما رايته يتقدم نحوي وفي يده حجر كبير كنت اعلم انه يكرهني . فمنذ ان وطئت اقدامنا ارض الصحراء وانا لا اتوانى لحظة من ليل او نهار عن الاحتراس لنفسي .. تجمعت لدي كل الاسباب التي تحملني على الاعتقاد بانه سيهجم علي في اول فرصة تسمح له ولو لم اقتله لقتلني

الزوجة — اريد ان اقول شيئا يا سيدي ، محال ان يكون زوجي قد هاجمه انه لم يعتد على احد طوال حياته

الدليل — هدني نفسك ان في جيبي الدليل على براءته .

القاضي — هل عثر احد على الحجر الذي هددك به الاجير .

رئيس القافلة — « الثانية » « مشيرا الى الدليل » لقد اخذه هذا الرجل من يد القتيل « الدليل يشير الى الزمزمية »

القاضي — اهذا هو الحجر . هل يمكنك التعرف عليه .

التاجر — نعم هو بعينه .

قاضي اليمين ان ما تراه ليس حجرا بل زمزمية .

قاضي اليسار — الان اتضح الامر . فلم يكن الاجير قد بيت النية على قتله .

الدليل — « يحتضن زوجة الاجير » ارايت . لقد تحقق ما قلته لك ان زوجك بريء لقد اعطيته هذه الزمزمية في محطة هان . وصاحب الفندق يشهد على صدق ما أقول . وها هي زمزميتي .

صاحب الفندق — يا له من احمق لقد ضيع نفسه .

القاضي — محال ان تكون هذه هي الحقيقة . اذن فقد مد يده اليك يريد ان يسقيك .

التاجر — لقد خطر لي ان ما يحمله لا بد ان يكون حجرا .

القاضي — لا صحة لما تقول فلم يكن حجرا ما يحمله في يده بل زمزمية

التاجر — وكيف كان لي ان اعرف انها زمزمية . لم يكن لهذا الرجل اي حق في أن يسقيني .. فما كنت صديقه في يوم من الايام .

الدليل — الحقيقة انه اراد ان يسقيك .

القاضي — ولكن لماذا يسقيه ، لماذا ؟ ..

الدليل — ربما تصور ان التاجر عطشان « يلتفت القضاة » الى بعضهم ويبتسمون « لا شك انه كان مدفوعا بحسن النية « القضاة يتبادلون الابتسام من جديد » وهل الحمق هو الذي دفعه الى ذلك . الذي لا شك فيه انه لم يكن بينه وبين التاجر اي شيء .

التاجر — ان صح ما يقوله الدليل فلا بد انه كان بالغ الحمق. فهاكم رجلا كسرت ذراعه وسببت له عاهة قد تلازمه مدى الحياة فلو عاملني بالمثل لكان الحق في جانبه .

الدليل — نعم لكان الحق في جانبه

التاجر — من اجل اجر ضئيل سار هذا الرجل الى جانبي انا الذي يملك المال الوفير .. ومع ذلك فقد قاسينا معا من مشقة الطريق .

الدليل — اخيرا يعترف ..

التاجر — وكلما ناله التعب الهبت جسده بالعصا .

الدليل — وتعلم ان هذا ظلم ..

التاجر — ان القول بأن الاجير لم يكن يتحين اول فرصة تسمح له ليقتلني كالقول بانه كان معتوها فاقد العقل .

القاضي — اذن فانت معترف بأن الاجير كان على حق في كرهه لك ، هذا جميل منك اليس كذلك . واذن فانت حين قتلته فقد قتلت نفسا بريئة هذا حق . لكنك لم تتقدم على ذلك الا لانك لم تكن تستطيع ان تعرف ان كان ما يضمره لك خيرا . او شرا .. نعم . تم م. مثل هذا يحدث في دوائر البوليس يطلقون الرصاص على جمهور من المتظاهرين .. على قوم لا شك في انهم مسلمون . فما الذي يجعلهم يطلقون عليهم الرصاص .. لماذا يفتكون بهم .. الجواب بسيط ذلك لانهم لا يستطيعون ان يفهموا عدم مبادرة هؤلاء المتظاهرين لاقتلاعهم من فوق ظهور خيولهم والفتك بهم لساعتهم .. فاذا اطلقوا عليهم الرصاص فذلك لانهم خائفون .. هذا هو كل شيء .. وشعورهم بالخوف هو الذي يؤكد سلامة ادراكهم لهذا يتعذر عليكم ان تدركوا ان هذا الاجير كان بمثابة الاستثناء من القاعدة .

التاجر — ينبغي ان يلتزم الانسان بالقاعد لا بالاستثناء .

القاضي — وهذا ما يؤيد كلامي .. فما الذي دفع هذا الاجير لكي يسقي جلاده .

الدليل — لا يمكن ان يكون دائما معقولا .

القاضي — ينشد :

القاعدة ان العين بالعين

مجنون من يتطلب الاستثناء

ان مد عدوك يده ليسقيك

فلا تامنه ان كنت عاقلا

الدليل — ينشد :

في النظام الذي رسمتوه لنا

تصبح الرحمة هي الشذوذ والاستثناء

لا تكن انسانا

فتدفع ثمن انسانيتك غاليا

الويل لاهل السماح

الويل لمن كان محياه محبوبا

ان اراد ان يساعد جاره

فقف في طريقه

واذا تاوه احد بجانبك

فضع اصبعك في اذنيك

واذا استغاث بك احد

فامسك خطاك عنه

الويل لمن ينساق وراء عواطفه

يمد يده ليسقي انسانا

والذنب في الحقيقة — هو الذي يشرب .

—

القاضي — رفعت الجلسة .

« ضجــة »

رئيس القافلة الثانية — «للدليل»

الا تخشى ان تفقد عملك .

الدليل — كان من واجبي ان اقول الحقيقة .

رئيس القافلة الثانية — «مبتسما» بالطبع ما دام ذلك واجبا .

« تعود الجلسة الى الانعقاد »

القاضي — « للتاجر » بقي لدى المحكمة سؤال اخير توجهه اليك هل حققت منفعة بوفاة الاجير ..

التاجر — انا .. فعلى العكس لقد كنت في امس الحاجة اليه لانجز مهمتي في اوربا وجميع الخرائط والوثائق والسجلات التي كنت في حاجة اليها كان هو الذي يحملهـا ولولاه ما استطعت ان احمل متاعي ابدا .

القاضي — هل معنى هذا انك لم تحقق الهدف من رحلتك الى اوربا؟

التاجر — لا . لقد وصلت بعد فوات الاوان وفقدت كل شيء .

كل شيء .

القاضي — ما دام الامر كذلك سانطق بالحكم . لقد ثبت للمحكمة بما لا يقبل الشك ان الاجير حين اقترب من سيده لم يكن يحمل في يده حجرا بل زمزمية ولكن ما الذي كان يقصده بهذه الزمزمية اكان يريد حقا ان يسقي التاجر .. غير معقول .. بل ان المرء ليميل الى الاعتقاد بانه كان يريد ان يصرعه بها .. الحق ان الاجير ينتمي الى طبقة من الناس تحس دائما انها مظلومة ومهضومة الجانب . فلم يغب عنه وله الحق انه لن يحصل على نصيبه من الماء ما لم يغتصبه بالقوة بل اني اذهب الى ابعد من هذا فاقول ان هذا النوع من الناس ضيق الافق محدود التفكير ولا يرى الامور الا من وجهة نظر واحدة .. انهم لا يرون ابعد من انوفهم ولا بد ان الاجير كان يرى ان انتقامه من جلاده امر طبيعي لا غبار عليه . فماذا عساه ان يفقد في نهاية المطاف ان التاجر من طبقة غير طبقته .. فمن الطبيعي ان لا ينتظر خيرا من جانب الاجير بعد ان عامله معاملة وحشية وهداه تفكيره الى ان هناك خطرا محققا يتهدده . وخلو الصحراء من اي اثر للانسان قد ملا قلبه ذعرا فلا بوليس هناك ولا محاكم ولا يستبعد ان يلجا الاجير الى القوة لكي يغتصب نصيبه من الماء . بل ان هذه الظروف نفسها قد تشجعه على ذلك . من هذا يتبين ان المتهم كان في حالة دفاع مشروع عن النفس وسواء بعد ذلك ان يقال انه كان مهددا حقا وان الموقف الذي وجد التاجر نفسه فيه يعتقد الانسان دائما ان حياته مهددة واذن فالمتهم بريء من التهمة الموجهة اليه والدعوى المرفوعة من زوجة القتيل مرفوضة .

المثلون « ينشدون »

هكذا تنتهي حكاية رحلة

على نحو ما رايتم وسمعتم

رايتم حادثا مالوفا

مما يقع كل يوم

ومع هذا فنحن نناشدكم

ان تتكشفوا الامر الغريب وازاء المالوف

وتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم

ولكن في كل شيء معتاد ما يشعركم بالقلـــق

تبينوا الشذوذ الذي يستتر خلف القاعـــدة

وحيثما بدا المساء لكم

فاوجدوا له الـــدواء

مسرح شوقي

عرض وتحليل : يحيى عبد ربه

كتب الشاعر احمد شوقي للمسرح العربي سبع مسرحيات هي : « **علي بك الكبير** » و « **مصرع كليوباترا** » و « **مجنون ليلى** » و « **قمبيز** » و « **عنترة** » و « **اميرة الاندلس** » و « **الست هدى** » . وجميعها من التراجيديات الشعرية فيما عدا « **اميرة الاندلس** » التي اختار لها شوقي ان تكون مسرحية نثرية و « **الست هدى** » التي وان كانت من المسرحيات الشعرية الا انها من نوع الكوميديا وقد ظهرت جميع هذه المسرحيات في الفترة ما بين عام ١٩٢٧ وعام ١٩٣٢ وهو العام الذي توفي فيه شوقي . غير ان ظهور اولى مسرحيات شوقي وهي « مصرع كليوباترا » في عام ١٩٢٧ لا يعني انها اولى مسرحياته فعلا ، فقد ثبت انه كتب مسرحية « علي بك الكبير » عام ١٨٩٣ اثر عودته من باريس أو بعد تلك العودة بعامين على وجه التحديد ، وان كان قد اعاد كتابتها عام ١٩٣٢ ، حتى تتناسب مع تطور اسلوبه واتساع تفكيره وتجاربه في فن الشعر والدراما .

وكان لتلقي شوقي علمه في فرنسا الاثر الكبير على حياته المسرحية ، اذ اضطلع على الادب الفرنسي والقى نظرات شاملة مستوعبة على فنونه المختلفة ومن بينها فن الادب المسرحي الذي فتنه ونال اعجابه عندما كان يتنقل بين المسارح المختلفة قديمها وحديثها فتطلع الى ان يكون شاعرا وكاتبا مسرحيا مثل « **راسين** » و « **كورني** » و **شكسبير** » وكانت النتيجة ان كتب مسرحية « علي بك الكبير » وقدمها للخديوي الذي لم يتقبلها قبولا حسنا لانه اراد لشوقي ان يكون شاعر البلاط الذي ينظم المدائح فقط ، فحز هذا في نفس شوقي واقلع عن كتابة المسرحيات ، ولولا هذا الموقف من جانب الخديوي لكان للعربية من شوقي شكسبيرا اخر ولخلف للعربية عشرات المسرحيات الناضجة اذ مما لا ريب فيه ان تجارب اربعين عاما كانت كافية لصقل فن شوقي المسرحي ، غير ان انانية الخديوي وسوء تقديره حرما الادب العربي من هذه النعمة واخر اتجاه شوقي نحو المسرح وجعل من تجاربه في كتابة المسرحيات خمس سنوات فقط وهي مدة غير كافية قطعا للكاتب المسرحي .

شوقي الروائي :ــ

تأثر شوقي بالادب الغربي تأثرا كبيرا وأكثر ما استهواه فيه ذلك الفن الطريف الذي لا وجود له في ادبنا العربي ونعني به فن الرواية ، فبدأ بمحاكاة حكايات « لافونتين » على لسان الحيوانات والف عدة حكايات مماثلة او مقتبسة نشرها في ديوانه الاول ، ثم الف روايتي « لادياس » و « ورقة الآس » وهو بهذا يعتبر من رواد فن الرواية في الادب العربي فضلا عن انه من رواد المؤلفين المسرحيين العرب .

مسرحيات كلاسيكية :ــ

تأثر شوقي في اسلوبه المسرحي بـ « راسين » و « كورني » و « موليير » وهم من شعراء المسرح الفرنسي ، الكلاسيكيين فكان مسرحه مسرحا كلاسيكيا يحرص على امتياز الصياغة اللغوية وبلاغة التعبير في غير تكلف دون تعمد الزخارف اللفظية ومحاكاة الحياة وتوفر الوحدات الثلاث وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان . اننا لا نرى في مسرحيات شوقي حياة ابطالها باكملها . لا نرى تلك الشخصيات في بداية المسرحية اطفالا او صبية ثم تراها في نهايتها رجالا ونساء وشيوخا ، لان المسرحية الكلاسيكية يجب اولا تتناول الا ازمة معينة ومحدودة في حياة تلك الشخصيات ويجب ان يرتفع فيها الستار ، وقد تجمعت عناصر تلك الازمة . ثم تأخذ في التفاعل حتى تبلغ ذروتها ، ثم تسير نحو الحل الذي ارتآه المؤلف ، واذا كان لا بد من ذكر بعض الحقائق عن حياة تلك الشخصية الماضية التي لها اثر على احداث المسرحية فلا بأس من ايرادها على السنة تلك الشخصيات .

ان الكلاسيكيين وهم ورثة الاغريق والرومان القدماء يقيدون انفسهم بتقسيم دقيق لفنون المسرح لا يخرجون عليه ابدا والمسرحية عندهم اما كوميديا او تراجيديا ، والتراجيديا في مذهبهم هي

المسرحية الجادة النبيلة المعاني التي تثير الشفقة والخوف في النفوس ومن ثم تنقيها وتطهرها ويجب ان تكون شخصياتها جميعا من الملوك والامراء والقادة والاشراف . اما الكوميديا فهي المسرحية الهزلية المضحكة التي يقصد بها التسلية او النقد سواء كان هذا النقد سياسيا او اجتماعيا وقد يقصد بها تصوير العيوب الفردية او الاجتماعية لمحاولة اصلاحها . ويجب ان تكتب الكوميدية كالتراجيدية شعرا وان سمح في كثير من الاحيان بان يكون شعرا مسفا وبان تكون شخصياتها من عامة الشعب ، بل هذا هو الامر الغالب في الكوميديات الكلاسيكية . ومن مراجعة مسرحيات شوقي ووزنها بهذا الميزان الكلاسيكي يتجلى لنا بوضوح انه راعى هذه الشروط جميعا فيما عدا شرط الاحداث الثلاث ؛ فقد اختار لتراجيدياته موضوعات تاريخية كما فعل الكلاسيكيون وخاصة في فرنسا ، واذا كان هؤلاء قد لجئوا الى التاريخ الاغريقي والتاريخ الروماني القديمين ليستقوا منها موضوعاتهم فقد لجأ شوقي الى تاريخ مصر الفرعونية ، والى تاريخ العرب في الجاهلية ، وفي العصر الاموي والى تاريخ مصر في عصر المماليك . وقد اتخذ شوقي في خمس من مسرحياته الشعر اداة للتعبير كما فعل الكلاسيكيون كما قسم مسرحياته الى القسمين المعروفين عند الكلاسيكيين وهما التراجيديا والكوميديا ولم يعرف سواهما وجعل المأساة مصورة لحياة الملوك ، والامراء والاشراف ، بينما جعل الكوميديا مصورة لحياة الشعب واخيرا بنى شوقي مآسيه كما بناها الكلاسيكيون على ازمة تتصارع فيها قوى نفسية واخلاقية واجتماعية .

ولكنه لم يعترف بوحدات الزمان والمكان والموضوع . ففي معظم مسرحياته اكثر من موضوع واحد ، وفي مسرحية « علي بك الكبير » يخرج شوقي على وحدة المكان فتنتقل احداث المسرحية من القاهرة الى عكا الى الصالحية ، واذا كان الكلاسيكيون يحتمون ان تجري احداث كل مسرحياتهم في خلال اربع وعشرين ساعة فان شوقي لم يحترم هذا القيد واجرى احداث معظم مسرحياته متحررة من هذا القيد الزمني .

عيوب فنه :ـ

ويرى الناقد الفني المعروف المرحوم الدكتور محمد مندور ان « من المعلوم ان الاتجاه الاصيل في المسرح الكلاسيكي بل وفي غيره ان تنتهي التراجيديا بخاتمة مضحكة او سارة على الاقل وان تكون في هذه القاعدة غير مطلقة ، ففي الكثير من كوميديات موليير تاتي الخاتمة محزنة على نحو ما تشاهد في مسرحية « عدو البشر » او مسرحية « دون جوان » وان يكن من النادر ان لا تنتهي التراجيديا بمأساة . ومع ذلك لم ياخذ شوقي بهذه القاعدة العامة على نحو مضطرد . فاذا كانت كليوباترا تنتهي بعدة انتحارات كما تنتهي « مجنون ليلى » بموت البطلين فان عنترة تنتهي بزواجه من عبلة بل وزواج صخر ايضا . ونحن لا نلوم شوقي لعدم خضوعه لهذه القاعدة العامة ولكن نلومه لبلبلة افكار القارئ واحساسه بمحاولته دائما تخفيف قوة الانفعالات التي تنتهي بها مآسيه ؛ ولا نستطيع ان ندرك حكمته لهذا الاتجاه الذي اتخذه ،

ففي « مصرع كليوباترا » مثلا كان من المفهوم ومن دواعي الادب المسرحي القوي ان تنتهي تلك المسرحية العاتية بانتحار البطلين ، ولكن شوقي يأبى الا ان يسحب تلك الخاتمة بخاتمة اخرى هي زواج هيلانة من حابي وانطلاقهما الى طيبة ليعيشا سعيدين في الضيعة التي اوصت بها الملكة المنتحرة لهما . وفي « اميرة الاندلس » تختم المأساة بانهيار دولة المعتمد بن عباد في اشبيلية وسجن الشاعر الملك واسرته في شمال افريقيا عند ملك المرابطين يوسف بن تاشفين ، ومع ذلك يابى شوقي الا ان ينعقد زواج بثينة ابنة هذا الملك العاثر بخطيبها حسون في نفس ذلك السجن .. وهو بذلك يضعف من قوة اثر مآسيه ويجردها من اثارة عاطفتي الخوف والشفقة اللتين ركز فيهما ارسطو وظيفة المسرح وجعلهما وسيلة تطهير النفوس . »

وملاحظة عامة او نقد هام يوجهه نفس الدكتور مندور الى مسرحيات شوقي من حيث هي مسرحيات كلاسيكية اذ يقول « والكلاسيكية جعلت من اصولها مبدا فصل الانواع بمعنى ان التراجيديا يجب ان تكون احداثها مأساة متتابعة الحلقات لا يتخللها اي مشهد مضحك ولا اية فكاهة كما ان الكوميديا يجب ان تكون مهزلة خالصة لا تجري المأساة في اي عرق من عروقها . ولكن الرومانسية سخرت من هذه القاعدة مستشهدة بمآسي شوقي التي لا تخلو من مناظر ساخرة ضاحكة ومن شخصيات هزلية واقعة . والظاهر ان شوقي لم يؤمن بما نادت به الكلاسيكية في هذا السبيل ، ففي الكثير من مآسيه نجد الوانا من

الفكاهات بل وشخصيات مضحكة ولكن هناك فرق كبير بين مضحكات شوقي ومضحكات شكسبير اذ ان المهرج عند شكسبير فيلسوف لاذع السخرية المريرة ، اما عند شوقي ففكاهة المهرج لفظية سطحية وان كان يرتفع في بعض الاحيان الى مستوى رفيع من الحكمة الانسانية واكبر الظن ان شوقي لم يحد في مآسيه عن هذه الخيوط الضاحكة الا مجاراة للروح المصرية المولعة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف . ويخلص الدكتور من هذا الى ان شوقي لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الادب المختلفة .

مصادر مسرحيات شوقي :

كل مسرحياته فيما عدا « الست هدى » مستقاة من التاريخ المصري او العربي ، وقد اخذ عليه بعض النقاد انه لم يختر لمعظم مآسيه غير فترات ضعف المصريين والعرب وهذا حقيقي لا مبالغة فيه ، فاحداث مسرحية « مصرع كليوباترا » تجري في الفترة التي انتهى فيها استقلال مصر ووقوعها تحت السيطرة الرومانية ، اما « علي بك الكبير » فتصور عصرا فاسدا انتشر فيه الانحلال و « قمبيز » تصور هزيمة المصريين على يد الفرس ، ولكن العبرة هنا ليست باختيار الفترة التاريخية ، بل بالروح التي عولجت بها المسرحيات وقد كانت دائما روحا وطنية تصور بطولة المصريين والعرب في احلك الساعات وتظهر طيب معدنهم اثناء حلول الكوارث وهذا يكفي . وتتضح مقاصد شوقي ومراميه من مسرحياته في تلك النظرات التحليلية المنشورة مع نصوص تلك المسرحيات فمسرحية « قمبيز » مثلا تبلور فكرة التطوع بالنفس اجابة لداعي الوطن في ساعة العسرة . وفكرة الفداء والتضحية بالنفس من اجل الوطن في سبيل وقايته وسلامته .

عنصر الدراما عند شوقي

ادرك شوقي ان عنصر الدراما هو روح المسرحية وعمادها ولم تخل مسرحية من مسرحياته من الصراع الداخلي او الخارجي ، ولما كان قد تاثر بالكلاسيكيين الفرنسيين فقد سلك مسلكهم في جعل الصراع قائما بين العوامل النفسية والاخلاقية غير انه لم يصل الى مستوى « كورني » ولم ينجح نجاحه لانه لم يجعل الصراع في مسرحياته بين النفس والمثل الاخلاقية العليا المطلقة التى يؤمن بها كل الافراد ، بل جعله صراعا بين ابطاله وبين اراء عامة مخطئة او ضالة ، او في نفوس اولئك الابطال بين عواطفهم والتقاليد السائدة ، وهذا لا يؤثر في نفوس المتفرجين كتاثير الصراع بين العواطف والمثل العليا . ان ليلى العامرية في « مجنون ليلى » مثلا لا يقوم في نفسها صراع بين الحب الواجب فترفض الزواج من قيس لان الواجب يقتضيها ذلك بل ترفضه لان تقاليد العرب لا تقره ، و « نيتتاس » في « قمبيز » تضحي بنفسها في سبيل وطنها وتقبل الزواج من قمبيز كي تمنعه من غزو مصر وهذا صراع بين النفس وبين مثل اعلى ، وهو صراع قوي وسليم ولكن شوقي يفسده ويفسد اثره عندما يشير في بداية المسرحية الى حب فاشل تعس بين «نيتتاس» و «تاسو» حارس فرعون ، انه بذلك يجعل دافع « نيتتاس » للتضحية دافع شخصي بحت ويقلل من قيمة وطنيتها .

وياخذ النقاد على مسرح شوقي اكثر من ماخذ من ناحية البناء الدرامي ، واول هذه الماخذ انه يطيل الحوار ويحمل ابطاله على القاء منولوجات غنائية في مواقف لا تتطلب اكثر من عبارة واحدة او على الاكثر جملة واحدة ، اما الماخذ الثاني فهو استطراد شوقي احيانا في سرد مشاهد قصصية او وصفية لا علاقة لها بالدراما او بالشخصيات بل ان ذلك السرد يؤدي غالبا الى وقف سير المسرحية وتعطيل شخصياتها . انه اسلوب لا يجوز في المسرحيات وان جاز في الملاحم والروايات .

تصوير الشخصيات :

تجلت براعة شوقي في رسم الشخصيات وتصويرها في جميع مسرحياته وقد تجلت هذه البراعة اقوى ما تكون في شخصيات «قمبيز» و « انطونيوس » و « كليوباترا » وغيرها من الشخصيات . فالفن المسرحي يقتضي المؤلف رسم ابعاد ثلاثة لكل شخصية من شخصياته هي :

البعد الجسماني ، البعد الاجتماعي ، والبعد النفسي . وقد رسم شوقي هذه الابعاد بقدر المستطاع لمعظم شخصياته وجعلها ذات اثر في تكوين هذه الشخصيات وفي تصرفاتها ، في حدود معقولة بحيث لا نرى تناقضا واضحا بين ابعاد احدى الشخصيات وتصرفاتها.

فقمبيز مثلا شخصية جبارة سفاحة عنيفة قاسية وتتجلى كل هذه الصفات في اقواله وافعاله ، تنتابه نوبات صرع وجنون يقتل على اثرها اخاه واخته ، أما « انطونيوس » فياتي في صورتين مختلفتين تبعا لتطور شخصيته : ففي الاولى قبل الاتصال بكليوباترا عندما كان جنديا مثاليا يضحي بالهوى في سبيل المجد ، اما الصورة الثانية فبعد ان اتصل بكليوباترا واصبح يضحي بالمجد في سبيل الهوى ، بل ويهرب من ميدان الوغى تلبية لنداء الحب .

اما كليوباترا فيحاول شوقي انصافها وتبرئتها من التهم التي اسندها اليها المؤرخون من الرومان ومن اخذ عنهم من انها كانت « بهيجة اللذات » خاضعة في كل أدوار حياتها السياسية لشهوة مذبذبة تدفع بها رخيصة الى كل صاحب مجد او جاه دائبة البحث عن فريسة جديدة تسلبها امالها وجلالها . فيصورها بالملكة القوية الشخصية ذات الجلال ، ابية ، تكره الملق والمتملقين ، سياسية محنكة ، بعيدة النظر . وخلاصة القول ان شوقي وفق دائما في رسم شخصيات مسرحياته وحدد أبعادها التحديد الكافي وخاصة شخصيات الابطال .

مسرح الحكماء :

وكما اغرم شوقي ببث الحكمة في ثنايا شعره العادي نراه يبثها في مسرحياته حتى ليخيل اليك في بعض الاحيان ان جميع شخصياته من الحكماء وليست من الشخصيات العادية . ففي مسرحية « قمبيز » مثلا يتدفق علينا فيضا من الحكم الغالية التي ترددها « نيتتاس » ، وفي مسرحية « كليوباترا » تكاد الشخصيات جميعا ترتجل الحكمة ارتجالا ، اما في مسرحية « الست هدى » الكوميدية فترى الحكم تتوالى على لسان البطلة . وتضطرد هذه القاعدة في باقي مسرحيات شوقي التي تزخر جميعا بالشخصيات التي تلوك عبارات الحكمة كما تلوك عبارات الحديث اليومي العادي .

عرض سريع :

قلنا ان شوقي كتب سبع مسرحيات ، وسنحاول في السطور التالية استعراضها واحدة واحدة :

مجنون ليلى : اولى مسرحيات شوقي العربية الموضوع والاشخاص ، كتبها حوالي عام ١٩٢٩ ، وموضوعها مأخوذ عن التاريخ الاسطوري لا التاريخ الواقعي فمن المعروف ان قصة قيس بن الملوح وليلى العامرية ليست الا رمزا لقصص الحب العذري الذي انتشر في الحجاز في صدر الدولة الاموية لاسباب اجتماعية خاصة ، نقلها وناقشها كتاب الادب ، وقد انكر النقاد وعلى راسهم الدكتور طه حسين وجود قيس بن الملوح المعروف بالمجنون انكارا تاما ، وبنى انكاره على اسباب علمية وتاريخية ومنطقية بل ان ابا الفرج الاصفهاني نفسه عندما خصص فصلا طويلا عن المجنون واشعاره وقصة هواه ، لم يفته ان يشكك في واقعيتها . ولسنا ناخذ على شوقي اختياره لهذا الموضوع الاسطوري ولكن ما يؤخذ عليه انه نقل الوقائع والشخصيات بل وتاثر بالشعر الذي اثبته ابو الفرج الاصفهاني ولم يلجأ الى الابتكار ، بينما كان في استطاعته ان يخلق من الخامة الاصلية التي بين يديه قصة في مستوى « روميو وجولييت » لشكسبير . فمن الواضح ان هناك تشابها كبيرا بين القصتين ، فان كلا منهما تصورا حبا قويا نشأ بين فتى وفتاة ثم قامت في وجهه العوائق والعقبات ، والاختلاف الوحيد بينهما هو في نوع تلك العوائق ، اذ هي العداوة بين الاهل في « روميو وجولييت » والتقاليد في « مجنون ليلى » ولكن شوقي آثر التقيد بما جاء في كتاب الاغاني فكانت مسرحيته اشبه بترديد للحوادث والاشعار التي وردت في الاسطورة العربية المشهورة

عنترة : مسرحية شوقي العربية الموضوع الثانية ، اختار لها كما اختار للمسرحية الاولى موضوعا اسطوريا من الادب الشعبي طالما نسج الخيال حولها الكثير من المغامرات واعمال البطولة النادرة . والصراع في عنترة من طراز ممتاز يروق للجماهير مشاهدته ، اذ هو الصراع بين قيمة الانسان الشخصية ووضعه الاجتماعي . فعنترة انسان كريم شجاع ولكنه ابن حبشية اسود البشرة فحال انتسابه الى ام غير عربية وسواد جلده دون تحقيق امله في الزواج من ابنة عمه عبلة او اقام العراقيل في سبيل هذا الزواج الذي تم اخيرا في مسرحية شوقي . وعيب هذه المسرحية هو سرعة حركتها وعدم التمهيد منطقيا للاحداث التالية بحيث غدت مفاجآ قد تبعث على

السخرية والضحك . بينما المطلوب ان تثير العطف والمشاركة الوجدانية

اميرة الاندلس : مسرحية شوقي النثرية الوحيدة على الرغم من ان بطلها كان شاعرا معروفا وهو المعتمد بن عباد الاندلسي اخر ملوك الطوائف الذين اقاموا ملكهم في اشبيلية بالاندلس ، وقصة المسرحية اخذها شوقي من كتاب «نفح الطيب» المشهور واضاف اليها قصة خيالية من عنده وهي تصور النهاية المحزنة لدولة الطوائف في اسبانيا . ويقول الدكتور محمد مندور في نقده لهذه المسرحية « ولكننا لا نستطيع ان نغفل عجز المؤلف عن ربط موضوعه الخيالي بالماساة التاريخية ، كما لا نستطيع ان نغفل اضعافه للاثر النفسي الذي كان من الممكن ان تحدثه تلك الماساة الاسلامية المحزنة وبخاصة اذا كان هذا الاضعاف قد تم بحيلة مسرحية غريبة تكاد تكون مضحكة وهي حرص «حسون » و « بثينة » على التسلل الى سجن المعتمد في « اغمات » لعقد قرانهما بداخله . وبذلك تنقلب الماساة الى ملهاة مصطنعة ان لم تقل مبتذلة

الست هدى : كوميدية شوقي الوحيدة التي الفها في اخريات ايامه ، وتعالج قصتها عيبا اخلاقيا معروفا في حياتنا الاجتماعية وفي حياة غيرنا ايضا وهو تكالب الرجال على المراة ذات الثراء . كانت الست هدى صاحبة ثلاثين فدانا وكانت عجوزا شمطاء ولكنها استطاعت بفضل تلك الفدادين من ان تتزوج عددا بفضل تلك الرجال الواحد تلو الاخر ، وكلما ما تمتهم طامع او هرب ، استبدلت به طامعا اخر حتى نتي الجميع . وعندما ماتت وظن اخر الطامعين انه قد اصبح من الورثة الاغنياء وجاءه الناس مهنئين انكشف في اللحظة الاخيرة انه كان من الواهمين لان الست هدى كانت قد اوصت بكل ما تملك لصديقات لها ولبعض اغراض الخير . وعيب المسرحية ان شوقي اضطر الى عرض قصص الازواج السابقين عرضا قصصيا لا مسرحيا وجعل الست هدى تروي ما حدث لها مع اولئك الازواج مجرد رواية . على ان المسرحية تمتاز باصالة الفكاهة وسلاسة الحوار الشعري الخفيف والمناسب .

علي بك الكبير : كتبها شوقي عام ١٨٩٣ ثم اعاد كتابتها عام ١٩٣٢ وبطلها وان كان رجلا طموحا استقل بمصر عن الاتراك واتخذ لنفسه لقب السلطان واستولى على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب وغزة والقدس ونابلس ويافا وصيدا ودمشق حتى غرر به الاتراك وحملوا محمد ابو الذهب على قتله الا انه كان ممثلا للمماليك المكروهين الذين يمثلون عهد الفوضى والاستغلال السيء للشعب العربي .

مصرع كليوباترا : كتبت عام ١٩٢٧ وقد اراد شوقي بكتابتها مجاراة الكتاب العالميين الذين استهوتهم شخصية هذه الملكة الحسناء بحيث كانت لها قصص غرامية تستحق الدراسة . ومن المؤكد ان شوقي تاثر تاثرا كبيرا بمسرحية شكسبير « انطونيو وكليوباترا » فهناك تشابه كبير وواضح بين المسرحيتين لا في الاسماء الخيالية فحسب ، بل وفي بعض المواقف ايضا كموقف انتحار انطونيوس ، وقد دافع شوقي في هذه المسرحية عن كليوباترا سليلة البطالسة الغزاة ولكنه لم يدافع عن الشعب المصري الحائر بين الغزاة من اليونان والرومان ، بل سخر منه في اكثر من موقف .

قمبيز : كتبها شوقي عام ١٩٢٨ وقد اراد بها شوقي تمجيد روح الفداء والوطنية العربية المصرية ممثلة في شخصية الاميرة « نيتاس » التي تطوعت بنفسها اجابة لداعي الوطن في ساعة شدته ، واجرى حوادثها في سنة ٥٦٩ قبل الميلاد عندما كان يحكم مصر ملك ضعيف يدعى « ابرياس » وقد اتاح ضعفه لاحد قواده واسمه « امازيس » ان ان يخلعه وينادي بنفسه ملكا على مصر . وكانت سياسة الملك الجديد ترمي الى الاستكثار من العناصر الاجنبية في صفوف الجيش ليكونوا عونا له في صد غزوات الفرس على بلاده . غير ان تلك السياسة قد البت عليه المصريين عندما راوا سيل الاجانب يتدفق على بلادهم ليجعلها قاعدة لغزو بلاد العرب .

وقد حرص شوقي على وقائع التاريخ في هذه المسرحية ولم يبدل فيه الا القليل ولكنه التاريخ العربي الذي رواه «هيرودوت» واتضح فيما بعد ان الناحية الاسطورية فيه كانت اقوى من الناحية الواقعية . وعيب المسرحية الاول هو فرط عناية شوقي بالدفاع عن الملاك والافراد واهماله الشعب ، وهو نفس عيب مسرحية « مصرع كليوباترا » .

معالم في تاريخ المسرح الفلسطيني

قد نسمع او نقرا عــن الحياةالفنية ، من شعر ومقالة وقصـــةورسم ومسرح ، في مختلف البدان العربية ، وتنامت صورها في اذهانناءحتى بدا كـــل جانب منها شجرةمتكاملة ، لها جذورها ، وساقهـا ، واغصانها ، وثمارها . ولكنا لا نكادنقف على صورة كهذه ، للحياة الفنيةفي فلسطين . فهل يفتقر هذا الوطن لما حظي به اشقاؤه من الفنون ؟! اوان ما اصاب هذا الوطن ، قد تركبصماته الحمقاء على حياته الفنية ؟! ولماذا تاخـــر هذا الوطن عن باقي الاشقاء !؟!

لقد استقر في اذهان الناس انالحياة الفنية ، في فلسطين ، ضربمن الوهم والخيال . وذهب بعضهم الى ان ما جادت به عقـــول اهلهايقتصر علىعلوم تقليدية ، واستبعدواان يكون في هذا النشاط ابـداع ملحوظ . فاذا كان الناس ينظرونهكذا الى الادب صاحب التقاليـدالعريقة ، فماذا هم قائلون عــن المسرح الذي يقف على ارض عاريةمن التجارب الفنية العريقة ؟!

بقلم : ياسر الملاح

وعندما قررت دراســـة هذا الموضوع خشيت وعورة السير في مجاهله ، ورأيت ان ابدا بحثي في وضح النهار فاخترت سنــة ١٩٤٨ بداية لعملي ، ولكني بدافع ما تمليه علينا احداث هذا الوطن ، والنهوض بمسؤولية التكامل الحضاري لشعبه، رايت ان اتدلى بالبحث الى اعماق الماضي لانتشل من يد الزمن مـــا اعتبره الناس وهما لا رصيد له في الواقع . فامسكت باغصان شجرة المسرح الفلسطيني وتدليت الـــى سوقها ، فهالني ان جذورها قد مسها النسيان ، ومزقها الضياع ، فنمت من نقطـــة لم تنم منها زميلاتها . فوقفت على اطلال هذا الجذر وهو يدور في سؤال محير ، كان يدور في اذهان الناس ، وهو : هل لدينـــا مسرح فلسطيني ؟! وللاجابة عـــن هذا السؤال ، اتقدم للقاريء الكريم، بهذا البحث عن تاريخ المســرح في فلسطين . ونظرا لنمو الشخصية الادبية والفنيـــة في هذا الوطن ، وتلونها باصباغ مختلفة من الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية ، منذ النصف الثاني مــن القرن التاسع عشر حتى اليـــوم ، رايت ان يكون بحثي موزعا حسب الترتيب التالي :

١ــ المسرح الفلسطيني في العهد العثماني ...

٢ــ المسرح الفلسطيني في عهد الانتداب ...

٣ــ المسرح الاردني .

٤ــ المسرح العربي في اسرائيل .

٥ــ المسرح الفلسطيني في الضفة الغربية منذ « سنة ١٩٦٧ ــ ١٩٧٥

٦ــ المسرح الفلسطيني في المنفى منذ « ١٩٤٨ــ ١٩٧٥ »

« ٢ »

يعتبر المسرح في اية امة معيارا اجتماعيا ومقياسا حضاريا ، فهل كانت هذه الادارة الفنية تؤتي اكلها في العهد العثماني ؟ وهل كانت تربتها عاملا من عوامل نهضتها ؟ في الحقيقة ان هذه الفترة ، امتازت بسيطرة الظلام ، وسد منافذ النور عن الامة، ســواء في ميدان التعليم او الاجتماع او الفن او العلم . فعم الجهل المطبق لفقدان التعليم العربي في مراحله

المختلفة ، وضعفت الصلة بين المجتمع العربي وغيره من المجتمعات المتمدنة ، فخلت فلسطين من العوامل التي تبعث على النهضات الفكرية والادبية في الامم . واقتصر الاتصال على مسارب طائفية محدودة ، لم تكن تمثل السواد الاعظم ، فقامت الارساليات بفتح المدارس ، والعناية باللغة العربية ، وكانت كل مدرسة مرتبطة بدولة من الدول الاجنبية كروسيا او فرنسا او انجلترا او اميركا وغيرها .

فماذا كان نصيب المسرح او المرسح أو التشخيص او التمثيل في هذه الفترة في فلسطين ؟ لهذا السؤال جواب يقودك من التعميم الى التخصيص في ضوء التواصل العضوي بين فلسطين وجاراتها في تلك الفترة فهي ، في العهد العثماني ، جزء من ولاية بلاد الشام ، فما كان يصيب بيروت او دمشق او عمان كان ينسحب اثره على يافا والقدس وغزة .

والمعروف ان المسرح فن حديث النشأة لدى الانسان العربي بوجه عام والفلسطيني بوجه خاص . اذن فالبداية المشهورة لمسرح مارون النقاش سنة ١٨٤٧ في بيروت ، هي بداية كل مسرح عربي ، يعتز بها اللبناني كما يعتز بها المصري والفلسطيني والمغربي .. ولكن اذا كان لهذه البدايات ما يدعم وجودها ، ويوضح مسيرتها ، في سوريا ولبنان ومصر ، فانه يكاد ان يكون غائبا في فلسطين لقلة الوثائق او انعدامها . ومع هذا فان دلالات كثيرة توحي بوجود نشاط مسرحي في فلسطين . منها ان وجود الحياة المسرحية يعتمد كما دل تاريخ المسرح العالمي ، على التواصل بين البيئات المتخلفة مسرحيا والبيئات المتطورة مسرحيا ، وما حدث في فلسطين من تواصل كهذا يفوق اي بلد اخر لاهميتها الدينية وموقعها الفراقي . ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، شاع فيها ظهور المدارس التابعة لارساليات تبشيرية قادمة من فرنسا ، وروسيا واميركا والمانيا وغيرها من البلدان التي يعتبر المسرح فيها ظاهرة عادية .. فمما يستغرب ، ما دام القائمون على أمر هذه المدارس اناسا من تلك البيئات المترعة بالمسرح واشكاله ، ان لا ينعكس اثرهم على تلك المدارس .. وقد كان من المألوف في هذه المدارس ، ان تفتتح سنتها او تختتم بحفل يتضمن تمثيلية ما . ولكن هذا النشاط لم يتيسير له من يدونه على صفحات الجرائد او في كتاب ، فضاع كله ولم ير النور ، وربما تيسر له من سجله فاصابه ما اصاب الوطن من هزات متلاحقة .

ومن الاشارات التي توحي بوجود نشاط مسرحي ، ما ورد في احد المراجع العبرية ، ان نشاطا مسرحيا باللغة العبرية قدمه تلاميذ مدرسة « لثمل » في القدس سنة ١٨٩٠ . وان نشاطا اخر بعد هذا التاريخ بقليل قد عرض في المقهى العربي بيافا . ثم ورد في كتاب « كذا انا يا دنيا » للمرحوم خليل السكاكيني انه دعا يوما اعضاء الابرشية الارثوذكسية لعمل بازارات خيرية **واقامة ليال تشخيصية** لجمع المال والتبرعات للمجمعية . وقد كانت دعوة الاستاذ هذه سنة ١٩٠٨

كل هذا يشير الى وجود نشاط مسرحي في فلسطين في العهد العثماني .. ولكنه نشاط لا ينبغي ان نبالغ في حجمه ، فقد كان مقتصرا على المدارس والجمعيات ولم يصل الى مستوى الاحتراف كما كان في مصر وسوريا . وستبقى احكامنا على المسرح الفلسطيني ، في هذه الفترة ، تقريبية ظنية لا يقينية قطعية ، حتى يشاء الله لوثائق صادقة الدلالة ان تفصح عن طبيعة تلك الفترة .

« ٣ »

فاذا انتهت الحرب الاولى سنة ١٩١٨ ، واصبحت فلسطين تحت حكم الانتداب البريطاني ، اقام الفلسطينيون مسرحهم في ظل الانتداب ، وافاد هذا المسرح من تجارب اشقائه في مصر وغيرها ، وتجارب المستعمرين الانجليز .فكانت الفرق المسرحية المصرية مثل فرقة الاستاذ عطا الله ، وفرقة الاستاذ الريحاني ، وفرقة رمسيس بقيادة يوسف وهبي ، تزور فلسطين وتقدم الحفلات المسرحية في يافا والقدس وحيفا وغيرها . وكذلك كان للانجليز مسرحهم في المعسكرات او اماكن عملهم . فدفع هذا النشاط بعض الناس الى التفكير بالمسرح ، فالفت الفرق المسرحية ، والجمعيات التمثيلية ، وكتبت المسرحيات المحلية، وترجمت مسرحيات الى العربية ، وعنيت الجرائد بالفن التمثيلي ناقدة أو ناشرة اخباره ، حتى اضحت في البلاد نهضة تمثيلية تشكل اساسا أو مناخا ملائما لحركة منتظرة .

ففي حيفا كانت **جمعية الرابطة الادبية ، والجمعية الاسلامية ، ورجال النادي الساليسي واعضاء النادي الرياضي الاسلامي ، واعضاء النادي العربي ، وفرقة كشافة حيفا، وجمعية الشبيبة المارونية ، والنادي الكاثوليكي ، وجمعية الشبيبة الارثوذكسية ، ونادي التمثيل الادبي**

كلها كانت تعنى بتقديم عـروض مسرحية . بالاضافة الى ما كانت تقوم به مدارس البلدة مثل المدرسة الكاثوليكية ومدرسة الشبيبة الارثوذكسية من نشاط تمثيلي .

ومن المسارح المشهورة في هذه الفترة مسرح بستان الانشراح ، ومسرح سينما عدن ، ومسرح قهوة زهرة الشرق ومسارح المدارس الخصوصية والنوادي .

وبرع من كتاب المسرح ، جميل البحري ، صاحب جريدة الزهرة ، الذي كتب اكثر من اثنتي عشرة مسرحية مثلت احداها وهي « قاتل اخيه » على مسارح فلسطين والاردن وسوريا ولبنان . وبرع كذلك نجيب نصار صاحب جريدة الكرمل .

وفي يافا كان لجمعية الشبان المسلمين فرقة تمثيلية متخصصة ، ولنادي الشبيبة الارثوذكسية كذلك ، وبلغ من نشاط هذه الفرقة انها كانت تتجول في البلاد فتعرض عروضها هنا وهناك . وظهرت لجنة التمثيل اليافية ، ونادي التمثيل والفنون الجميلة . وقد ترددت على يافا زيارات الفرق المسرحية المصرية ، وكبار الممثلين والممثلات ، لاحياء الحفلات على مسارحها كمسرح قهوة « ابو شاكوش » ، وقهوة سنترال فلسطين الشرقية وغيرهما.

وفي القدس قدمت « جمعية الفنون والتمثيل » مسرحية عنترة على مسرح مدرسة الفرير ، وقدمت فرقة اخرى من الشباب المتحمس للمسرح « رواية مجدولين » على مسرح سينما صهيون . وفي رام الله قدم طلاب مدرسة الفرندز مسرحية « في سبيلك يا وطن » في اوائل الثلاثينات .. وفي بيت لحم قدمت « اللجنة التمثيلية لنادي الشبيبة » روايات للجمهور . واتسع نشاطها بحيث عم فلسطين والاردن . وفي غزة قامت اللجنة التمثيلية للنادي الارثوذكسي بتمثيل رواية حمدان سنة ١٩٢٩ ، وكانت المدرسة الاميرية سنة ١٩٢٣ قد قدمت مسرحية صلاح الدين . وفي عكا مثلت جمعية الشبان المسلمين رواية صلاح الدين على مسرح قهوة زهرة الشرق بحيفا .

غير ان هذه النهضة لم تسلم من المعوقات حتى انه لم يكن مفتش المعارف الاجنبي يسمح بعرض مسرحية ما الا بعد موافقته . ومن الطبيعي ان يعبر الفلسطينيون في مسرحهم عن حبهم لوطنهم ورفضهم للمؤامرات التي تحاك من حوله ، فكانت تحارب هذه الانشطة من سلطات الانتداب ، فيكون حربهم عاملا من عوامل بتر النشاط وتعويقه

ثم ان الجمهور الفلسطيني جمهور غير مسرحي . فهو جمهور موالات ودبكات وسحجات ، وهذه الظواهر الفولكلورية تشترك مع المسرح في الطابع الجماهيري ولكنها تقل عنه في قدرتها على الشد الدرامي لما يتمتع به المسرح من استعدادات فنية مؤثرة . والمسرح بلا جمهور كنبتة بلا جذور . ويعود هذا الى ضعف المستوى الثقافي المسرحي ، فقد نظر الناس الى التمثيل كما ينظرون الى اللعب واللهو ، لا انه وسيلة من وسائل التعبئة الجماهيرية ، او مؤسسة يوازي خطرها خطر اية مؤسسة شعبية اخرى كالمدرسة او النادي او الجمعية . فلم يبادر الجمهور الى دعم المسرح والعناية به او السعي الى تطويره .

فلم يصل النشاط المسرحي الى مستوى التمثيل الجيد بل كان تمهيدا لوجود ارضية مسرحية صلبة . ومما يلاحظه الباحث في هذه البداية : ان معظم روادها من اخواننا المسيحيين، ومعظم موضوعاتها اما تاريخية او مقتبسة عن روايات عالمية ، ومعظم هذه الانشطة كانت جزءا من نشاط جمعية او مدرسة او ناد ، ولم تكن تدل معاملة القائمين على عرض بعض الحفلات المحترفة للفرق المصرية : على وعي وفهم لابعاد العملية المسرحية ، بل كانت الغايات التجارية تتغلب على اية غاية اخرى ، فكان المسرح في نظرهم لونا سينمائيا .

« ٤ »

تنحصر هذه الانشطة التي عرضناها قبل قليل بين « ١٩١٨ — ١٩٣٥ » . وبعد سنة ١٩٣٥ لم يتوقف تيار النشاط المسرحي ، بل ازداد حركة وحيوية . استمرت مساهمة النوادي والجمعيات في دفع حركة التمثيل الى الامام . وازداد عدد المؤلفين المسرحيين ، وعنيت الاذاعة بالتمثيل عناية كبيرة ، ونشط المسرح المدرسي نشاطا ملموسا ، وبلغت اصداء هذا النشاط مجلة « الاديب » اللبنانية فكتبت عنه مشيدة بقدرته على تمثيل مسرحية هملت المعقدة بنجاح . ودخل المسرح الشعري الى الميدان فكتب محيي الدين عيسى الصفدي مسرحية « مصرع كليب » ، وكتب برهان الدين العبوشي مسرحية « وطن الشهيد » ومحمد حسن علاء الدين « امرؤ القيس بن حجر » . وفي

اوائل الاربعينات اقيم مهرجان مسرحي كبير في القدس قدمت فيه فرق محلية وعربية زائرة عروضا رائعة . والتفت الكتاب الى المسرح المدرسي فاغنوه بمسرحيات خاصة به ، وكان على راس من عني بذلك « نصري الجوز ي» من القدس . وكان عبد الحميد ياسين واسحق الحسيني واميل الجوزي ونصري الجوزي وحنا خوري وشكري سعيد وابراهيم طوقان وغيرهم يكتبون مسرحيات للاذاعة . وكان يقوم بتمثيلها اما فريق الاذاعة ، او اتحاد الفنانين الفلسطيني ، او نقابة الممثلين العربية .

فما ان حلت سنة ١٩٤٨ حتى كان المسرح الفلسطيني يتطور بسرعة مذهلة فكان في القدس وحدها اكثر من خمس عشرة فرقة تمارس انشطة مسرحية تتفاوت في القوة والاحتراف

وينبغي ان نعترف ان المسرح الفلسطيني في هذه الفترة ، لم يتعد التقليد سواء في النص المسرحي او العملية المسرحية ، ولم ينته نشاطه الى ابداع مميز . وحسبه انه استطاع الثبات في ظروف صعبة ، مترعة بالمآسي ، حتى اصبحت المجلات تشيد بدوره وجهوده .

— البقية في العدد القادم —

● يقول سوداكوف : ان الممثل الذي يعجز عن تصديق ما يؤديه يصبح كالاعمى يضرب على غير هدى .

● يقول مكسيم جوركي : ان الذي يلزم البطل المسرحي كلمات تعبر عن البطولة تسانده وتساند بطولته .

● **يقول فولتير : ان المؤلف المسرحي اذا اراد ان يصور لنا مشهدا وان يجعل الفعل يستغرق اربعة عشر يوما فعليه ان يقدم للمتفرج كشف حساب عما جرى في تلك الاربعة عشر يوما .**

● **قالوا : الفن مواضعات ، أي أصول مرعية يتم الاتفاق عليها بين طرفين هما الفنان والجمهور .**

● **يقول فيكتور هيجو في مقدمة احدى مسرحياته : الحياة باسرها وباشكالها التي لا تعد ولا تحصى يجب ان تكون نموذجا للكاتب المسرحي ، ومن الواجب علينا في عصر الحرية ان نطيح بكل النظريات والاصول السابقة التي حجبت عنا البناء الفني عهودا طويلة باكملها .**

● **يقول كريج : يجب على الممثل ان لا يخلق انفعالا ما مستمدا من المسرحية ليخفي به انفعالاته الشخصية ، انما يجب ان يترك نفسه على سجيتها لينفعل هو كانسان بما يجري وينقل هذا الانفعال الى جمهوره .**

● **يقول احد النقاد : ان المخرج فنان مستقل يستخدم فنانين اخرين وينظم فيما بين اشكال فنونهم في تكامل شكلا جديدا هو جماع فن المسرح .**

● تقول اديت هاملتون : ان التراجيديا ملكة متوجة لا يدخل مملكتها الا من ينتمون الى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة اي طبقة ذوي النفوس الشاعرة لان الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الاحساس بعمق وشمول فاذا توفرت هذه الشخصية كانت اية كارثة تصيبها كارثة تراجيدية .

● **يقول شكسبير في مسرحية « كما تهواه » : ما العالم الا مسرح وما الناس فيه الا ممثلين يدخلون لدى ولادتهم ويخرجون لدى انتهاء حياتهم وانتقالهم الى العالم الاخر .**

دور المخرج فى العمل المسرحى

بقلـــم :

دكتور روبرت هاربــر

●●●

ينصـــب هذا المقال على خلق الاسلوب في العمل المسرحـي ، والاسئلة التي اثيرها هنا هي :من اين ينشا الاسلوب ؟ ما هو ؟ ومـا هي عناصر العرض المسرحي التي تكشف عن وجود اسلوب ما ؟ وكيف يتكشف هذا الاسلوب للنظارة ؟

ولنبدا بالاجابة على هذا السؤال الاخير : كيف يتكشف الاسـلـوب للنظارة ؟ في اعتقادي ان المسرحية اذا احســن تقديمها علـى خشبة المسرح فان اسلوب اخراجها وتمثيلها يصبح جزءا لا يتجزا من العـرض المسرحي حتى انه يصبح من المستحيل فصل اسلوب الاخـــراج عن نص المسرحية نفسها . ففي أمريكا مثلا هناك الكثير من مشاهير المخرجين ، من امثال الياكازان ، ممن يصرون على فرض شخصيتهم على اي نص مسرحي يقومون باخراجه . وهذا يعني في جوهره ؛ انهم يفرضـون اسلوبهم الشخصـــي الخاص على النص . وصحيح ان اية مسرحية تحتاج بطبيعـــة الحال الى وجود « وجهة نظر » معينة في اخراجها . ولكن المخرج ، على الرغم من ذلك لا بد وان يستمد وجهة النظر هذه من نص المسرحيـــة نفسها وليس العكس ، اذ يجب عليه ان يترجم « وجهة النظر » — او ما يمكن تسميته بالاسلوب — الى قيم ووسـائل مسرحية .

كيف اذن يجد المخرج اثناء دراسته لنص مسرحي معين ، المفتاح الذي يقوده الى خلق الاسلوب ؟ في الاجابة على مثل هذا السؤال تتدخل جميع المواصفات المسرحية المتعارف عليها حتى ذلك المقياس الشائع الذي يقسم النصوص الى كوميديا ومسرحية جادة . ومن المؤكد ان « الاحساس » الذي يجب ان تثيره لدينا المسرحية الجادة هو احساس اكثر ثقلا وعاطفية ورزانة من « الاحساس » الخفيف الشفاف الذي تثيره لدينا الكوميديا . كما ان ايقاع اللغة وتدفق الحوار يخلقان لدى المشاهد حالة نفسية معينة — فالكوميديا ، مثلا ، قد تقوم على الحوار القصير الذي تتقاذفه الشخصيات فيعطي ايقاعا سريعا للمسرحية — اما في المسرحية الجادة فقد نجد مونولوجا طويلا بطيء الايقاع يحاول به احد الشخصيات ان يعبر عن مكنون نفسه ويكشف اعماقه — او جملا قصيرة سريعة تساعد على خلق التوتر وتؤدي الى ذروة معينة . وفي جميع هذه الحالات ، يساعد الحوار المخرج في خلق اسلوب معين لتقديم المسرحية .

ويميل كتاب المسرح المحدثين اكثر من الكتاب القدامى ، الى استخدام التعبيرات العامية الشائعة في لغتهم القومية حتى يعينوا المخرج على خلق الاسلوب النابع من داخل مسرحياتهم .. فنحن نفقد ، على سبيل المثال ، الكثير من شاعرية النثر الذي يكتبه تنسي وليامز اذا ترجمت احدى مسرحياته الى لغة اجنبية . فوليامز يستخدم تعبيرات الجنوب الامريكي ليخلق ايقاعا معينا يشيع في جو المسرحية تلك الحالة النفسية المعينة التي يريد ايصالها للمتفرجين . وعندما نفقد هذه التعبيرات الخاصة تفقد المسرحية الكثير من تأثيرها ، والسبب في ان معظم الكتاب المسرحيين يستخدمون التعبيرات العامية هو انهم يحاولون ان يقدموا على خشبة المسرح شخصيات تتحدث كما يتحدث الناس في الحياة — وليس كما يجب ان يتحدثوا . وهم يحاولون الايحاء — من خلال اللغة بالخلفية الاجتماعية والاقتصادية لتلك الشخصيات . واوضح مثال على الاسلوب ، نجده في المسرحيات التي كتبت لفترة تاريخية معينة — او المسرحيات التي كتبت عن فترة معينة من فترات التاريخ — وذلك في استخدام الملابس والمناظر المسرحية ولننظر مثلا الى شكسبير ، ولنتصور مسرحه في « ستراتفورد » . انه مسرح في الهواء الطلق تحيطه ضوضاء المدينة من كل جانب . لا بد اذن ، والحال هذه ، ان ممثلي مسرحيات شكسبير كانوا يستخدمون الاشارات المبالغ فيها والالوان الصوتية الضخمة الممتلئة ، والحركة التي تتبع اسلوبا فيه من التفخيم والتضخيم الشيء الكثير حتى يناسب مثل هذا الاسلوب اللغة نفسها . ثم فلنتذكر الملابس التي كان يرتديها ممثلو مسرحيات شكسبير نجد ان جميع الممثلين كانوا يرتدون الملابس الاليزابيثية العصرية « فالالتزام الدقيق بالملابس التاريخية هو من اختراع القرن العشرين » والتي كانت تضطر الممثل ان يرفع رأسه دائما لانه اذا اخفضها فان معنى ذلك ان تصطدم اذنه او ذقنه بنسيج الكتان الخشن الذي يحيط برقبته . ولنتذكر ايضا الجمهور الذي لم يكن تفصله عن الممثلين فتحة خشبة المسرح وما تحتاجها من مكان مخصص لجلوس الفرقة الموسيقية وانما كانوا يجلسون على مقربة من الممثلين حتى انهم يستطيعون لمسهم بايديهم عن قرب وان ينظروا اليهم وجها لوجه وان يتبادلوا معهم الحديث .

هنا اذن نجد بعض مظاهر الاسلوب . واذا اخذنا هذه المظاهر في اعتبارنا بالاضافة الى ان مسرحيات شكسبير هذه كانت تمثل بدون وجود اية مناظر مسرحية ، لادركنا اننا في سبيل خلق اسلوب « شكسبيري » في العرض المسرحي .

ولا يكفي مثال واحد قصير لمعالجة موضوع الاسلوب في الاخراج المسرحي ودور المخرج في خلق هذا الاسلوب . ولكنني آمل ، على الرغم من ذلك ، ان توافقوا معي على ان الاسلوب وخلق الاسلوب المستمد من طبيعة النص ، هو جزء لا يتجزأ من اي عرض مسرحي وهو دائما السبب في اننا نعجب بعرض معين او لا نعجب به .

* تحريك خشبة المسرح *

حدثت في القرن العشرين تطورات وتجديدات كثيرة ومتعددة في المســرح ، ومن اهمها تحريك خشبة المسرح ، فعندما انتشـرت السينما وجذبــت انظار الجمهور واصبحت منافسا للمسرح لما تتميز به من كثرة المناظر وتنوعها ، بعكس المسرح المقيد بعدد بسيط من المناظر اتجــه تفكير رجال المســرح الى الاستعانة باية وسيلة لاظهار مناظر كثيرة على المسرح ، وركزوا اهتمامهم على تحريك خشبة المسرح لاظهـار مناظر كثيرة ومتنوعة امام الجمهور كما ان لها مميزات اخرى مثل سـرعة تغيير المناظر ومساعدة المخرج فـي تنفيذ اخراجه والمؤلف في تجسيـم افكاره . واخيرا امكن الوصول الى عمل ثلاثة انواع لخشبة المسرح هي :

١ـ خشبة المسرح الدوار .

٢ـ خشبة المسرح المنزلق

٣ـ خشبة مسرح المصاعــد .

وقبل ان نتكلم عن طريقة تحريك كل منها نرجع الى الوراء عند اول بدء التفكير في تحريك خشبة المسرح: كانت المحاولة الاولى سنة ١٤٩٠ قام بها « ليوناردو دافنشي » فقد صمم نموذجا لخشبة مسرح دوار علـى الورق وكانت عبارة عن منظر لجبل يرى نصفه الجمهور ، وعندما تدور خشبة المسرح يرى الجمهور النصف الاخر من الجبل وهو عبارة عن مدخل كهف في وسط الجبل ، واوضــح طريقة دوران خشبة المسرح كمـا صمم الالات التي تقوم بهذه العملية . ولكن للاسف لم يستطع احد التنفيذ على خشبة المسرح في ذلك الوقت .

اما المحاولة الثانية فكانت سنة ١٨٤٠ وقام بهـا « ستيفنسون » الانجليزي وكانت ايضا لتدوير خشبة المسرح ونفـــذت هذه الطريقة على خشبة مسرح « روبنتنا » فاقــام صينية دائرية من الخشب فوق خشبة المسرح تدور على قضبان من الحديد ولكن فشلـــت هذه المحاولة ايضا لاسباب هي : صعوبة تحريـــك الخشبة لثقلها ، صعوبة الدوران ، عدم وجود دولاب ، وكثرة ما عليها من ممثلين ومناظر اكسسوار ، فلم يستطع العمال القيام بتحريكها . لذلك اضطر بعد يومين من الافتتاح الى استخدام الماشية لتحريكها ولكن نظرا لصغر حجم خشبة المسرح لم تتحمـــل كل هذا الضغط كما ان الضوضاء التي يحدثها تحريك خشبة المسرح واصوات الماشية ، كل هذا طغى على صوت الممثلين وازعـــج الجمهور ، لذلك اغلق المسرح بعد خمسة ايام وهدمت خشبة المسرح في اليوم التالي .

اما المحاولة الثالثة فقد قام بها « استيل مكاي » الامريكي سنـــة

١٨٧٦ وهى تحريك خشبة المسرح الى اعلى عند تغيير المنظر ، واظهار خشبة جديدة عليها مشهد جديد ، تكون موضوعة اسفل الخشبة الاصلية ونجحت هذه المحاولة في مسرح « مديسون . ومن اهم اسباب نجاحها استعمال الكهرباء في تحريكها

خشبة المسرح الدوار :ـ

تكون على شكل دائرة تدور حول مركزها على دولاب وتضبيب دائري، وتدار في كلا الاتجاهين ، ويمكن تقسيمها الى جزاين . ويمكن عمل خشبة المسرح الدوار على خشبة المسرح العادي بوضع الخشبة الدائرية على الاصلية ، ومن الممكن ان تكون خشبة المسرح على شكل دائرتين متساويتين ، وكل دائرة مقسمة الى جزاين ، جزء امامي واخر خلفي ، والنصفان الاماميان للدائرة يكونان المنظر في حين يعد المنظر التالي على النصفين الخلفيين ، وقد تقسم كل دائرة الى ثلاثة اجزاء ، وفي هذه الحالة ـــ اي استخدام الدائرتين ـــ يساعد ذلك على اتساع المنظر ، ويمكن ايضا استخدام ثلاث دوائر عبارة عن دائرة كبيرة في الوسط بالخلف واثنتان صغيرتان على الجانبين ، والثلاثة في حجم فتحة خشبة المسرح . وبنفس الطريقة يتكون المنظر من ثلاثة اجزاء من كل دائرة جزء ، ويعطي هذا عمقا في المنظر ، وقد يكون على كل جزء من الدائرة منظر مستقل فيكون هناك ثلاثة مناظر في آن واحد .

خشبة المسرح المنزلق :ـ

وهي عبارة عن عربتين مستطيلتين كل منهما في مساحة فتحة خشبة المسرح يوضع في كل عربة منظر وتنزلق كل عربة على دولاب وتضبيب مستقيم افقي لفتحة المسرح ، وتتحرك كل عربة في كلا الاتجاهين يمينا وشمالا اي من مكان التمثيل الى خلف احد الاجنحة ، ففي اثناء ظهور منظر على عربة من العربات امام الجمهور ، يعد المنظر التالي على العربة التالية لتظهر امام الجمهور بعد ذلك ويمكن ان تتحرك العربتان معا ، ويوضع عليهما منظر واحد ، يتحرك امام الجمهور يمينا وشمالا فيشعر الجمهور بواقعية المنظر بينما يتحرك الممثلون من مكان الى اخر . بهذه الطريقة فقط ، يمكن تقريب المسافة بين السينما والمسرح فيشعر الجمهور انه يرى مشهدا سينمائيا وليس مسرحية بفضل خشبة المسرح المتحركة التي تظهر المشهد في جو واقعي .

كما انه يمكن استخدام ثلاث عربات في آن واحد ، باضافة عربة ثالثة في الخلف وتتحرك الى الامام على دولاب ايضا وتضبيب مستقيم ، وبذلك يمكن اعداد ثلاثة مناظر في وقت واحد ، وتتغير في ثوان امام الجمهور . وهناك طريقة اخرى لتحريك عربات خشبة المسرح ، بأن تتحرك كل عربة على محور مركز في طرف الخشبة الذي يواجه فتحة المسرح ، وتتحرك العربة في اتجاه فتحة المسرح وعليها المنظر .

خشبة مسرح المصاعد :ـ

سميت بهذا الاسم لانها تتحرك الى اعلى والى اسفل مثل المصعد ، فتوجد اسفل خشبة المسرح الاصلية خشبة ثانية اي انه يجب أن يكون هناك متسع مثل مكان التمثيل اسفل واعلى الخشبة حتى يتم تحريك خشبة المسرح فيوضع اي منظر كامل على كل خشبة مسرح واثناء عرض المنظر الاول امام الجمهور تجهز الخشبة الثانية بالمنظر الثاني لتكون على استعداد للظهور امام الجمهور بعد صعود الاولى الى اعلى المسرح في مكانها المعد لذلك وهكذا يتم تغيير المناظر في مسرح المصاعد .

ومن الممكن ايضا استخدام خشبة المسرح المنزلق في هذا النوع من المسارح ، فبدلا من ان يكون في الاسفل خشبة مسرح واحدة يكون هناك اثنتان او ثلاث ، وفي هذه الحالة قد يستغنى عن المكان العلوي لخشبة المسرح ، الذي يوضع فيه المنظر بعد عرضه على الجمهور ولكن يتغير بتحريكه اسفل خشبة المسرح ، ثم تغييره بطريقة المسرح المنزلق ، ثم يرفع ليظهر امام الجمهور

وتعتبر هذه الطرق في تحريك خشبة المسرح احدث الطرق في القرن العشرين وقد نجحت كلها ، واصبحت تعمل على خير وجه بعد استخدام الكهرباء في تحريك خشبة المسرح.

الكاتب ومشكلاته

حينما يكتب الشاعر عليه ان ينسى كل شيء عن الاعمال الاخرى التي يعرضها ، اما الناقد فعليه ان يتذكر كل الاعمال الموجودة حتى ولو كان ذلك لمجرد ان يقول لنا ما اذا كان العمل مجرد تكرار لما سبقه واذا لم يكن العمل تكرارا لما سبقه فان ذلك لا يعني بالضرورة انه خارج كل الحدود المعروفة بل انه يحتل مكانا في نمط عام ، وفي داخل هذا النمط يصبح هذا العمل مختلفا عن العناصر الاخرى ، فهو صوت متميز ، ولست متاكدا ما اذا كان هذا نقدا حقيقة ام انه اقرب للتاريخ الادبي او الادب المقارن .

وحين يبدا الناقد في وصف العمل الفني ، الذي يجب ان يفهمه في ادق وظيفياته فلا يجب ان يقول ما اذا كان هذا العمل يعجبه او لا يعجبه ، او ما اذا كان يفضله على اعمال اخرى لانه ان فعل فسوف يكتشف ذاتيته ، وليس بجديد ان نقول انه لا مجال للمناقشة في الاذواق فالوصف يجب ان يكون الشكل الوحيد للحكم ، وليس النقد سوى تسجيل لحقيقة عمل ما ولمنطق هذا العمل فهو نوع من التحقق والتاكد من العمل الفني وفي رايي ان اخطاء اي عمل فني يمكن ان تكتشف من خلال التحليل الوصفي ، وبهذا يصبح الوصف نوعا من الحكم . فالاخطاء هي اخطاء البناء وكلمة ((بناء)) هذه كلمة غير دقيقة فهي لا تعني دائما البناء بمعناه العادي ، او الكلاسيكي . فاحيانا يكون خلو العمل من البناء شكلا من اشكال البناء ، ويتعين علينا تبعا لذلك ان نقول ان اخطاء عمل ما تنتج بعده عن الصواب ، والمسالة لا علاقة لها بنقص ما ، فهذه الكلمة ايضا غامضة بل هي اساسا مشكلة عدم الاصالة ، فاخطاء عمل ما ترجع الى تلك العناصر فيه التي لا تتسق مع نفسها الى ان العمل لا يتفق مع القواعد — وهذه القواعد ليست قواعد الفن ، فما من احد يعرف ما هي كما ان هناك انواعا لا حصر لها من القواعد والنظم الجمالية . ولكن مع القواعد الخاصة بهذا العمل نفسه فكل عمل يستمد اهميته من ابتداعه لقواعد خاصة به ويمكن بعد ذلك ان نستخلص النظم الجمالية من القواعد المتجسدة في الاعمال الفنية وعلى هذا فان عملا فنيا مختلفا يمكن ان يقيم قواعد جديدة وذلك بتعميم قواعده الداخلية وهذا يوضح كيف ان النظم الجمالية تختلف عن بعضها البعض ولعل هذا يعني ان القواعد المستخلصة من الخارج بواسطة عمل فني ما تاتي في مرتبة ثانوية من حيث الاهمية .

ولكن يبدو لي ان الاسئلة والمقاييس تتحدد بناء على تلك القواعد الثانوية وربما كان هناك قانون اساسي ومطلق ، ولكنني لا اعتقد ان احدا قد اكتشفه بعد فليس هناك تعريف مقنع للفن ، وتتضح اخطاء العمل الفني حين يبرز التحليل عدم الاتساق الذي يبرر تفكك البناء عندما يتضح ان العمل يحتوي على متناقضات داخلية تؤدي الى تحييد بعضها البعض بدلا من ان تكون توترا حيا خلاقا . ان العمل يصبح عملا سيئا حين لا يكون نفسه عندما لا يصل الى ان يكون كيانا فريدا مستقلا عن كل ما عداه من اعمال . وليس المحك هنا هو مطالبة هذا الكيان ان يكون جميلا او سليما بل سواء كان سليما او غير سليم ، جميلا او مشوها ، فالمقياس هو رؤية ما اذا كان يمكن استبداله او ان ذلك غير ممكن . اما الاخطاء في عمل ما ، والاجزاء غير اللازمة فهي تلك التي لا تنتمي اليه . وبمعنى اخر فاننا حين نقول ان العمل متسق مع نفسه فاننا نعني بالاتساق الوحدة العضوية وبهذا المعنى ايضا يصبح العمل صادقا او غير مختلف عن الحقيقة ، وهذه الحقيقة بالطبع حقيقة ذاتية ، فليس للفنان غير الحقيقة الذاتية

— يتبع —